

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE POLITIQUE
DANS LE FILM *THX 1138* DE GEORGE LUCAS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
GUILLAUME LARRAY

AVRIL 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

La Maîtrise en Communication à l'Université du Québec à Montréal vise à familiariser les étudiants aux théories et aux pratiques de la communication et du cinéma, mais également à les ouvrir sur les domaines gravitant autour de l'audiovisuel et du communicationnel. C'est dans cette perspective que nous avons eu le désir de proposer le film *THX 1138* de George Lucas (1971) en tant qu'objet de recherche.

Notre analyse a été réalisée à partir de la version Blu-Ray (2010) du film. À notre connaissance, cette version correspond au montage définitif du film (la « Director's cut »), plus en phase avec la vision de George Lucas et constituée de courtes séquences ajoutées et/ou retravaillées numériquement (il est cependant possible de comparer la version de 2010 à celle de 1971 sur le site Internet *movie-censorship.com*). Lorsqu'il s'agira de faire référence à des plans ou à des séquences précis dans notre étude, le time-code du Blu-Ray sera présenté de la manière suivante : [Heure:Minutes:Secondes].

En définitive, ce mémoire a été rendu possible grâce au soutien de notre directeur de recherche, monsieur Denis Chouinard, qui s'est montré ouvert à l'idée du projet et qui nous a suivi avec attention tout au long de l'écriture. Nous exprimons également toute notre gratitude à monsieur Pierre Barrette, notre co-directeur de recherche, dont la confiance, la disponibilité et les recommandations nous ont été infiniment précieuses. Nous aimerions aussi remercier les membres de notre famille et nos proches pour nous avoir soutenu et appuyé au cours de ces deux dernières années de recherche.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE POLITIQUE, LA SCIENCE-FICTION ET LA DYSTOPIE	14
1.1 Le politique	14
1.1.1 Les trois dimensions du politique.....	15
1.1.2 Les fins du politique : la recherche de la durée.....	16
1.1.3 Perpétuer le groupe social : le pouvoir politique, l'État.....	16
1.1.4 Détenir un monopole par la centralisation du pouvoir politique.....	18
1.1.5 Les détenteurs du pouvoir politique.....	18
1.1.6 Le politique, en somme	19
1.2 Le politique et la SF	19
1.2.1 Une compatibilité par l'Histoire de la SF.....	22
1.2.2 Compatibilité entre la SF et le politique dans les années 1970.....	25
1.3 Une nouvelle SF : la dystopie	27
1.3.1 Les caractéristiques d'une société totalitaire.....	29
1.3.2 L'idéologie totalitaire.....	31
1.3.3 Synthèse : le politique et la SF	32
CHAPITRE II	
LE POLITIQUE DANS L'UNIVERS DE <i>THX 1138</i>	33
2.1 Le contexte spatial d'un film selon Thomas Schatz.....	34
2.2 L'univers du film <i>THX 1138</i> et sa dimension territoriale	36
2.2.1 L'espace géographique.....	37
2.2.2 L'espace culturel	38

2.3	L'univers de <i>THX 1138</i> et sa dimension humaine	40
2.3.1	La communauté	41
2.3.2	La consommation	42
2.3.3	L'idéologie	46
2.4	L'univers de <i>THX 1138</i> et la dimension spirituelle	48
2.4.1	Le puritanisme	49
2.4.2	OMM et le puritanisme	52
2.5	Les fins de la communauté de <i>THX 1138</i>	54
2.6	Le politique dans l'univers de <i>THX 1138</i> , en somme	57
CHAPITRE III		
LE POLITIQUE ET LES PERSONNAGES DANS <i>THX 1138</i>		59
3.1	Le « contexte séquentiel » et la « dynamisation de l'espace » selon Thomas Schatz	59
3.1.1	Les héros dans la SF	62
3.2	<i>THX 1138</i> , « l'homme de la rue »	64
3.2.1	<i>THX 1138</i> et ses semblables	65
3.3	Les autres archétypes	65
3.3.1	L'arrestation de <i>THX 1138</i> , <i>LUH 3417</i> et le politique	66
3.3.2	<i>LUH 3417</i> , une femme dans la science-fiction	67
3.3.3	<i>LUH 3417</i> et la religion	68
3.3.4	<i>LUH 3417</i> et la sexualité	69
3.4	Le politique, figure de l'Ombre	72
3.5	<i>SEN 5241</i> , gardien du seuil	73
3.6	<i>PTO</i> , le mentor de la prison	75
3.7	L'hologramme <i>SRT</i> , les traits du Trickster	76
CHAPITRE IV		
LE POUVOIR POLITIQUE ET LA RÉOLUTION DU FILM		79
4.1	L'emprisonnement de <i>THX 1138</i> : pouvoir, punition et enfermement	79
4.1.1	Le pouvoir politique	79
4.1.2	Un moyen du politique, le pouvoir disciplinaire	82
4.1.3	Le pouvoir disciplinaire selon Michel Foucault	83

4.1.4 Du Panoptisme à <i>THX 1138</i> , les formes les plus élaborées du pouvoir disciplinaire	90
4.1.5 L'homéostasie dans <i>THX 1138</i>	93
4.2 Les détenteurs du pouvoir politique dans <i>THX 1138</i>	94
4.3 L'évasion de <i>THX 1138</i>	96
4.3.1 L'allégorie de la caverne	100
CONCLUSION	105
APPENDICE A	
<i>THX 1138</i> , FICHE TECHNIQUE.....	111
APPENDICE B	
IMPLICATION ET HÉRITAGE DE <i>THX 1138</i> DANS LA SCIENCE-FICTION .	112
REFERENCES.....	118

RÉSUMÉ

La présente recherche s'intéresse à la façon dont le « politique » est abordé dans la structure narrative du film allégorique de SF américain *THX 1138* de George Lucas pour livrer, en définitive, un constat concernant la société étatsunienne dans les années 1970.

Nous avons tout d'abord défini les concepts du politique, de la science-fiction et de la dystopie. En nous appuyant sur la définition de genre proposé par Thomas Schatz (1976), nous avons étudié le cadre spatial de l'histoire en vue de découvrir les premières manifestations du politique par ses dimensions territoriales, humaines et spirituelles (Séguir, 1996).

Puis, nous avons décrypté l'univers de *THX 1138* à travers les personnages principaux, dans le but de comprendre la représentation des individus au sein du politique. Ce second axe de recherche nous a renvoyé au parcours du héros et de son action dramatique, ce qui nous a conduit au pouvoir, « moyen du politique ». Le pouvoir a été analysé comme un rapport de puissance puisque, selon nous, il s'agit bien dans *THX 1138* d'un rapport entre la domination et la soumission.

Finalement, à la fin du film, seul le protagoniste THX 1138 parvient à échapper à l'emprise du politique et court vers un Soleil ardent. Nous avons alors réalisé un parallèle entre le film et l'allégorie de la caverne de Platon dans *La République* (Livre VII, 1966), où des hommes enchaînés et immobilisés dans une caverne tournent le dos à l'entrée et ne voient que leurs ombres et celles projetées d'objets au loin derrière eux. Cette allégorie expose la capacité des hommes à accéder à la connaissance de la réalité, ainsi que le partage de celle-ci. C'est à ce moment que s'est révélé le regard critique du réalisateur sur la société américaine dans les années 1970. Les individus ont peur de sortir de la conformité, du conditionnement social pour prendre leur destin en main et aller de l'avant.

MOTS-CLÉS : Politique, Science-fiction, Dystopie, Totalitarisme, Pouvoir.

INTRODUCTION

En octobre 1966, alors en pleine études cinématographiques à l'*University of Southern California* (USC) dans l'Ouest des États-Unis, Walter Murch et Matthew Robbins donnent à lire à leur camarade George Lucas un scénario de deux pages à peine achevé, intitulé *Break Out*. L'histoire racontée est celle d'un homme, habillé d'un étrange costume vert, tentant de s'évader d'une ville souterraine et futuriste. Lucas voit dans ce récit la chance d'explorer et d'approfondir l'un des thèmes majeurs de ses précédents courts-métrages, le combat individuel pour la liberté (Hearn, 2005, p. 19). Ce sont ici les prémices de son futur long-métrage, *THX 1138*. Inspiré, notamment, du court-métrage expérimental *21-87* (1964) d'Arthur Lipsett (Lucas, 2010) pour ce qui est de la dimension esthétique et du commentaire acerbe sur l'ère de l'homme dominé par la machine, George Lucas réalise tout d'abord, en 1967, la première version de ce script, rebaptisé *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB*. En une quinzaine de minutes, ce court-métrage décrit une société souterraine dans laquelle l'ouvrier THX 1138, surveillé par une organisation invisible, défie les lois d'un système en remontant à la surface puis en découvrant ce qu'est la « liberté ». Une fois l'USC terminée, Lucas co-fonde avec Francis Ford Coppola en 1969 une toute nouvelle société de production, *American Zoetrope*, avec l'objectif de faire d'*Electronic Labyrinth THX 1138 4 EB* son premier long-métrage. Le 11 mars 1971 est projeté *THX 1138* sur les écrans américains et George Lucas livre, au public et au monde de la science-fiction¹, son regard sur l'univers qui l'entoure.

¹ Désormais désignée sous l'abréviation SF.

De notre point de vue, *THX 1138* définit mal le metteur en scène qu'est devenu George Lucas, principalement connu aujourd'hui du grand public pour sa saga à gros budget *Star Wars*. Pourtant, durant sa formation de cinéaste à l'*University of Southern California*, Lucas a la réputation d'être un jeune auteur marginal, s'intéressant plutôt au cinéma expérimental et au documentaire (ses premiers courts-métrages en témoignent), bien loin des films de divertissement qu'il a pu réaliser par la suite. Pour exemple, *American Graffiti* (1973) est un rock'n roll movie qui raconte la dernière virée d'un groupe d'amis durant les années 1950, et *Star Wars*² (1977), représente le space-opera par excellence (sous-genre de la SF caractérisé par des histoires d'aventure épiques ou dramatiques se déroulant dans un cadre géopolitique complexe), réminiscence des contes de fées et de la construction type du héros. Ce sont deux énormes succès au box-office, alors que *THX 1138*, son tout premier long-métrage en tant qu'auteur, est un lourd échec à sa sortie.

L'expérience de ce film reste, à notre sens, un tournant décisif dans la carrière du cinéaste et dans son approche du cinéma. Les dirigeants du studio de production américain *Warner Bros*, peu satisfaits lors de la projection test de *THX 1138*, exigent de la société de production *American Zoetrope* le remboursement des sommes avancées et, malgré les protestations de Lucas et de ses collaborateurs, retirent quatre minutes au métrage. Atteint par l'attitude du studio imposant un nouveau montage du film lors de la post-production, Lucas va garder de la rancœur contre un système qui privilégie la part commerciale de l'industrie cinématographique au détriment des volontés de l'artiste. A partir de 1971, il décide de s'orienter vers des sujets et une réalisation plus proches du divertissement du grand public. A la même époque, il crée sa propre société de production de cinéma, *Lucasfilm Ltd*. Paradoxalement, en cherchant à se détourner du système Hollywoodien, il devient malgré lui l'un des

² Sorti en 2004 en DVD sous le titre *Star Wars, Episode IV: A New Hope*. Nous utiliserons à présent ce titre pour faire référence à ce film.

initiateurs du film commercial à gros budget (le *Blockbuster*) à la sortie de *Star Wars, Episode IV : A New Hope*. Plus étonnant encore, en octobre 2012, il cède sa production *Lucasfilm* au géant américain *Walt Disney Company*, alors considéré comme le plus grand groupe de divertissement au monde par le site Internet CNN Money. Cependant, en nous plongeant dans le parcours personnel et professionnel du réalisateur, nous constatons qu'il se révèle être une figure importante du cinéma indépendant (le Nouvel Hollywood), notamment sur les plans techniques et technologique (sa société d'effets spéciaux *Industrial Light and Magic* fondée en 1975, filiale de *Lucasfilm*). Par ailleurs, il a su nourrir l'imaginaire de plusieurs générations dans le monde, dont la nôtre ; c'est pourquoi nous portons un intérêt tout particulier à travailler sur l'une de ses œuvres.

THX 1138 nous plonge au cœur d'un univers aseptisé et souterrain, dominé par l'image du Dieu omniprésent OMM, et où les citoyens vivent sous sédatifs. Hommes et femmes, crânes rasés et tenue blanche de rigueur, ne sont plus différenciés. Les rapports sexuels disparaissent au profit de machines télévisées qui combinent toutes pulsions (sexe, violence). Après avoir stoppé leur consommation de médicaments, THX 1138 (Robert Duvall) et sa voisine LUH 3417 (Maggie McOmie) commencent à ressentir des émotions inconnues, font l'amour et conçoivent un enfant. Dénoncé par le contremaître SEN 5241 (Donald Pleasence), THX 1138 est envoyé en prison. Il y rencontre alors un hologramme, SRT (Don Pedro Colley), avec lequel il s'évade. A bord de bolides volés, poursuivis par des policiers robots en motos, les deux entités parviennent aux limites de la « civilisation ». L'hologramme reste malheureusement bloqué dans un accident de voiture et seul THX 1138 s'échappe pour être ensuite agressé par d'étranges créatures sauvages. Il parvient à surmonter ce dernier obstacle et à remonter à la surface, découvrant un Soleil ardent qu'il n'aurait jamais vu.

Nous avons le sentiment que le film touche à des sujets sociaux importants. De ce fait, nous avons rapidement eu le désir de le proposer en tant qu'objet d'étude pour en approfondir certains aspects. En ce sens, pour mieux comprendre le type de film dont il est question, Claude Vaillancourt (2012) distingue différentes catégories de films américains traitant de notre société. Il s'agit du cinéma de *statu quo*, qui se contente de répéter les discours officiels ; du cinéma de questionnement, qui dénonce certains problèmes par l'expression d'une histoire, sans forcément remettre en cause l'ordre social ; et le cinéma subversif, où le documentaire occupe une place de premier plan (Vaillancourt, p. 12-13.). Selon nous, *THX 1138* et ses thématiques s'inscrivent dans le cinéma de questionnement, appelé également « film allégorique ». Le personnage principal du film, THX 1138, est un personnage insignifiant, sans ambition, fondu dans la masse. Qui plus est, son existence va être bouleversée puisqu'il se retrouve projeté dans un univers étranger, dans le monde de l'action. Son expérience du rapport amoureux constitue un point de rupture du système en place. Dans ce monde, l'amour semble être un concept oublié, l'industrie et la consommation sont quant à elles les moteurs de vie des individus. L'histoire évoque également la violence, la délinquance et les liens problématiques entre progrès et bonheur. L'ensemble de cette œuvre offre donc un point de vue original sur la SF, principalement un questionnement sur la société américaine.

Selon Brigitte Louichon et Jérôme Roger, certaines références contextuelles et culturelles, qu'elles soient populaires, minoritaires, marginales ou encore contestataires, pourraient être perçues dans ce cinéma d'auteur puisque les connotations culturelles jouent un rôle important (2002, p. 130). Par conséquent, ces connotations seraient perceptibles au visionnement de *THX 1138*. Bien que le film ne semble pas aborder la totalité des préoccupations politiques des années 1970, comme par exemple les nouvelles tensions entre les États-Unis et l'URSS, il touche selon nous à des sujets conséquents comme le contrôle social, l'établissement de l'ordre

néolibéral ou encore l'exploitation d'individus réduits à l'état d'esclave. Marcus Hearn, l'un des biographes de Lucas, précise même que « le sujet du film s'inspire des débats animés des années 1970 sur la perte d'identité de l'individu, dans une société américaine de plus en plus mécanisée et centralisée » (2005, p. 45). Pour nous, ces sujets résultent de la façon dont est présenté le « politique³ » dans le film, en tant que fondement d'une société ayant pour fin la durée et pour moyen le pouvoir (Ségur, 1996, p. 11). En effet, la notion de politique est importante à nos yeux car elle nous semble constituer le squelette principal du film et être traitée par le biais de thématiques sociales propres à la SF (« l'homme », la société technocratique, l'anti-modernisme, l'anti-utopie, les robots, les sciences et les techniques, etc.).

Tout cela considéré, ce type de représentation sociale nous réfère à un sous-genre de la SF, la dystopie, qui est un récit de fiction, véritable critique sociale, peignant une société imaginaire organisée de telle façon qu'elle empêche ses membres d'atteindre un certain bonheur. De cette manière, nous comprenons mieux pourquoi George Lucas a choisi la SF pour livrer sa vision alarmiste sur une époque en pleine transition. De surcroît, l'auteur-réalisateur est, d'après Serge Daney, « celui qui [...] trouve la bonne distance pour dire la vérité du système auquel il s'arrache » (Serge Daney, cité dans Louichon p. 141), par le biais d'une histoire racontée en images et reposant sur une structure dramaturgique traditionnelle (le début, le milieu et la fin d'une histoire générée par un héros et des personnages connexes).

Étonnamment, la critique sociale de *THX 1138* n'a pas été perçue par la majorité du public. Alors qu'en 1977 *Episode IV : A New Hope* a provoqué une passion chez les spectateurs pour plusieurs décennies, *THX 1138* reste méconnu du grand public depuis sa sortie en 1971. Selon certains internautes (*allocine.fr*), c'est un film « qui

³ Le politique sera dorénavant évoqué en terme de fondement d'une société, ayant pour fin la durée et pour moyen le pouvoir.

séduira seulement les fans les plus dévoués de Lucas et quelques fans assidus de SF bien pompeuses ». Pour d'autres, « il faut avoir un minimum de chose à dire et une pointe de réflexion pour réaliser un film qui soit à la hauteur de son genre ». Un internaute ajoute même : « je ne retiendrai pas ce film dans ma liste des merveilles du grand écran et je vous conseille de vous retaper les six *Star Wars* (dans l'ordre !) si vous voulez voir du bon Lucas ». Pourtant, d'après nous, George Lucas fait une démonstration adroite des forces et des faiblesses du politique dans son œuvre, d'ailleurs intégrées consciemment ou non dans notre quotidien (et qu'il nous communique implicitement).

Selon nous, l'intelligence de cet univers réside non seulement dans son esthétique (dimension étudiée entre autres par l'utilisateur *DODprod* sur *Youtube.com* dans sa vidéo *Analyse de séquence : "THX 1138" de George Lucas*), mais également dans la métaphore de son récit, ce qui lui donne une place non-négligeable dans la SF. Par une micro-analyse, nous avons donc fait le choix de nous concentrer sur le contenu du film plutôt que sur sa forme, via des thématiques qui mettent en évidence les traits du politique et de la SF, afin de voir comment George Lucas nous insuffle son regard sur le monde qui l'entoure. Même si les concepts que nous allons développer peuvent être apposés sur d'autres films, ces derniers ne se veulent pas forcément être une critique de la pratique du politique aussi poussée que celle de *THX 1138* dans les années 1970.

Le double statut de la communication nous a également intrigué dans le film, à la fois représentant des valeurs fondamentales du politique et instrument de la croissance économique. Nous l'évoquerons dans les prochains chapitres, le politique et la communication sont liés dans *THX 1138*. Le politique se sert des technologies de l'information et de la communication à sa disposition ; et communique subtilement par le biais de règles (codes, rituels), de conventions sociales (relations,

rôles, statuts), en fonction d'un contexte précis (espace, temps) en légitimant le pouvoir en place (idéologie, propagande). Dans *Histoire des théories de la communication* (1995, p. 5), Mattelart explique qu'au XIX^e siècle, la communication a tout d'abord contribué à « l'organisation du travail collectif au sein de la fabrique et dans la structuration des espaces économiques » (la division du travail, la standardisation, le tissage de réseaux, etc.) comme il nous apparaît dans *THX 1138*. Par la suite, dans les années 1960, la sociologie fonctionnaliste (la « Théorie critique », représentée notamment par Adorno, Horkheimer, Marcuse) a alors

envisagé les médias, outils de la démocratie moderne, comme des mécanismes décisifs de la régulation de la société et, dans ce contexte, ne pouvait que prôner une théorie accordée à la reproduction des valeurs du système social. [...] Décrit et acceptés par l'analyse fonctionnelle comme des mécanismes d'ajustement, les moyens de communication deviennent suspects de violence symbolique et appréhendés comme des moyens de pouvoir et de domination (Mattelart, p. 39).

Pour rechercher la même idée dans *THX 1138*, il nous a paru pertinent de mieux saisir les mécanismes du politique et la façon dont il s'exprime en nous appuyant sur la science politique. Alors, nous nous sommes interrogés sur la façon dont le « politique » est abordé dans la structure narrative du film allégorique de SF américain *THX 1138* de George Lucas, pour porter, en définitive, un regard sur la société étatsunienne dans les années 1970.

A notre connaissance, l'analyse majeure du constat concernant la société américaine par ce film de SF n'a pas encore été réellement traitée. En effet, si *THX 1138* est parfois cité dans des études sur la SF, rares sont les analyses fouillées du film, alors que de nombreux auteurs s'accordent à dire que cette réalisation est une référence majeure dans l'univers de la SF. La majorité des analyses et des articles que nous avons répertoriés autour du film datent de sa sortie en édition DVD en 2004. Nous y

retrouvons bien souvent la contextualisation de la fabrication du film (la production, les acteurs, le financement), le synopsis (une société souterraine totalitaire dirigée par des machines), des évocations du travail sur le son et les décors, ainsi qu'une énumération d'éléments propres à l'œuvre (costumes, sédatifs, aseptisation, consommation, surveillance, déshumanisation) qui conduisent à une dystopie, métaphore des romans de SF *1984* (Orwell, 1949) et *Le meilleur des mondes* (Huxley, 1931). A notre connaissance, les seules publications portant sur *THX 1138* correspondent, d'une part, à des recueils imprimés d'articles du site *wikipedia.org* (*THX 1138*, Russell et Cohn, 2012) ou au roman de Ben Bova (*THX 1138*, 1978) « *based on the screenplay of George Lucas and Walter Murch* » et, d'autre part, à la publication analytique de Christopher Marco, *Pour une dialectique de la surveillance dans THX 1138 de George Lucas* (2012). Selon nous, dans ce travail de recherche, l'auteur étudie « techniquement » et non « théoriquement » la thématique de la surveillance à travers la « grammaire-image diégétique (celle des écrans) avec celle du langage proprement cinématographique (la façon dont George Lucas élabore sa mise-en-scène par les choix de ses cadres et de ses échelles de plan) » (Marco, p. 2).

Il nous a également fallu comprendre le concept du politique. Philippe Ségur dans *Le politique* (1996) procède à un tour d'horizon des théories classiques et modernes en ce domaine et propose des réponses simples à des questions complexes qui sont au cœur de toute analyse politique et juridique. Il s'interroge sur ce qu'est le politique, ce que signifie le fait de vivre ensemble, s'il y a une nécessité du pouvoir politique ou encore si l'existence de la société obéit à des finalités particulières. De son analyse, nous comprenons que nous devons considérer le politique comme l'élément fondateur d'une communauté humaine consciente d'elle-même comme effort pour durer et constituée autour d'un pouvoir. Ensuite, nous avons cherché à comprendre comment le politique peut s'inscrire dans le genre de la SF. Parmi toute la littérature conséquente de la SF occidentale, nous trouvons peu de textes étudiant sa forme

cinématographique. Effectivement, nous nous sommes aperçus qu'à l'origine, une minorité de personnes s'intéressaient à la SF (les plus érudits se détournant de ce genre, le considérant comme trop « populaire » pendant plusieurs décennies). Les recherches et les réflexions sur le film de SF restent récentes, comme le montrent les dates de publication des ouvrages cités dans notre bibliographie. Néanmoins, nous remarquons que ces recherches traitent souvent du genre dans sa totalité (littérature, cinéma, bande dessinée), mais non nécessairement sur le cinéma de SF et la notion politique en tant que tels.

Nous sommes ainsi parvenus à discerner trois catégories d'ouvrages. La première correspond aux ouvrages collectifs, qui offrent un tour d'horizon de la SF. Ils en décrivent les racines et les évolutions, les thèmes et les principaux auteurs, ainsi que leur influence sur le cinéma et la télévision (Bozzetto ; Fontaine). La seconde est généralement composée d'essais, qui partent d'un thème ou d'une problématique pour en examiner les différentes déclinaisons (Dispa ; Dufour ; Hottois ; Hougron ; Thaon ; Stover). Enfin, la dernière catégorie propose des présentations historiques (les années 1930, la Guerre Froide, etc.) ou encore des présentations thématiques (les robots, le héros, etc.) dans lesquelles les auteurs (Ruaud, Colson ; Gyger) énumèrent les livres ou les films marquants pour illustrer leurs travaux. De façon générale, nous notons que *THX 1138* n'a pas été l'objet d'étude de ces auteurs. Comme nous venons de l'expliquer, les auteurs partent plutôt d'un point de la SF pour s'appuyer sur une liste d'œuvres, sans pour autant s'arrêter sur une réalisation et offrir une analyse approfondie. Néanmoins, les analyses déjà élaborées, ainsi que les définitions très complètes des thématiques de SF et du sous-genre « dystopique » où se dessinent des représentations sociales et des enjeux politiques au sens large du terme (la société, la religion, le héros de SF, l'altérité, etc.), sont pour nous un fondement important permettant d'appréhender la notion de politique. Par ailleurs, nous avons cherché à saisir *THX 1138* et ses thématiques dans leur appartenance au contexte et aux mondes

présentés dans les œuvres de SF occidentale des années 1930, âge d'or de la SF étatsuniennes, jusqu'au passage témoin d'une autre époque, les années 1970. La culture américaine (Aknin ; Bidaud ; Biskind ; Vaillancourt), sa mentalité, son idéologie, les événements économiques et politiques qui l'ont marquées (crises, guerres, conflits) dans ce cadre spatio-temporel, peuvent également nous aider dans l'interprétation du film et de la vision politique du réalisateur (sans aller jusqu'à dire que cela peut tout expliquer). Enfin, nous nous sommes intéressés aux documents de références contextuelles et documentaires qui se rapportent à George Lucas, comme les articles de journaux, les conférences, les discours, les biographies (Djoumi ; Hearn ; Longworth), les ouvrages spécialisés, les *Making-of*, etc., en espérant faire émerger le thème dominant cher au réalisateur (le combat individuel pour la liberté) ainsi que les significations cachées du film attribués par les critiques.

Les données recueillies, il nous a ensuite fallu trouver un angle d'approche pour observer dans *THX 1138* la manière dont s'articule la vision du politique dans cet univers SF.

Dans cette optique, nous avons choisi de suivre la structure narrative du genre de la SF et l'évolution de son héros, THX 1138. Cela, nous pensons, permet de comprendre et de découvrir un peu mieux les caractéristiques attribuées à cette société future. L'élément déclencheur de l'histoire correspond à l'expérience d'un simple rapport amoureux identifié comme un crime. De là, nous souhaitons analyser la façon dont ce crime émerge du système, le bouleverse, pour ensuite arriver à en dégager la structure culturelle et sociale de cette société (ses règles, ses normes, dans lesquelles évoluent et interagissent les personnages).

Thomas Schatz, dans son livre *Old Hollywood/New Hollywood, Ritual, Art, and Industry* (1976), s'intéresse aux différents genres du cinéma Hollywoodien. Pour lui, ces genres perpétuent les valeurs culturelles dans le but de livrer aux spectateurs des réponses aux préoccupations générales de la société. Généralement, le genre correspond à la transformation d'une réalité sociale immédiate qui confronte deux cultures différentes et des thématiques d'oppositions basiques de la culture étatsunienne, par exemple l'ordre social contre l'anarchie. Ces conflits se résolvent en fonction de l'univers du genre et de son héros à travers la structure narrative de l'histoire, c'est-à-dire dans son début, son milieu et sa fin, comme l'établit Aristote dans *La Poétique* (1990). L'ensemble de ces composants influent sur les aspects culturels, sociaux et thématiques du film et révèlent une direction, un message, lors de la résolution du film. Par conséquent, si nous choisissons de nous appuyer sur la méthodologie de cet auteur, c'est qu'elle propose d'analyser la naissance d'un genre en fonction du temps et de l'espace. Autrement dit, il s'agit de l'étude du *contexte spatial* (l'exposition d'une histoire) et du *contexte séquentiel* (le développement et la résolution finale). En nous appuyant sur ces deux grands axes, nous espérons dégager la façon dont le politique est élaboré dans le film pour livrer un constat concernant la société étatsunienne et ses préoccupations dans les années 1970.

Nous sommes bien conscients des limites qui s'imposent toutefois à notre recherche. Notre étude ne peut prétendre présenter une analyse exhaustive de la représentation de la société par le « politique » et la SF, et ce malgré notre mise en contexte théorique concernant ceux-ci (chap. I). Notre recherche consiste davantage en une analyse interprétative plus approfondie de la société, du travail et de la sexualité dans l'univers de *THX 1138*, sans prétendre clore le sujet ni révéler la seule signification possible. Il nous a donc semblé intéressant de mettre en avant la richesse de cette œuvre, en présentant la thématique traitée (le politique, le genre SF) pour procéder à une macro-analyse du politique par rapport au film et terminer sur une micro-analyse

des personnages et de la résolution du film sur le plan narratif. Bien que l'analyse d'un film sous un angle majeur, celui de la thématique, restreint relativement notre objet de recherche, nous espérons à une meilleure compréhension de la façon dont le film se construit tout en posant un regard, critique ou non, sur la société américaine dans les années 1970.

La présente recherche se divise en quatre grandes parties. Avant de nous aventurer dans l'analyse de *THX 1138*, le premier chapitre retracera clairement le concept de politique dans ses différentes dimensions. Puis, nous retracerons l'histoire de la SF du début de la Révolution Industrielle en Europe jusqu'aux années 1970 aux États-Unis, dans le but d'appréhender le contexte historique précis dans lequel s'inscrit le film *THX 1138*. Enfin, nous analyserons la dystopie, sous-genre de la SF qui dépeint les dangers futurs de nos sociétés et qui porte les caractéristiques d'un régime totalitaire. Ces théories serviront de repères à la compréhension du politique, de la SF et de la dystopie.

En nous appuyant sur la définition de genre de Thomas Schatz (1976), le second chapitre étudiera le cadre spatial du film, l'exposition. Nous y découvrirons la dimension territoriale (son espace géographique et culturel), humaine (sa communauté, son idéologie) et spirituelle (sa religion). Nous nous interrogerons également quant aux fins du politique. Dans son ensemble, ce chapitre nous permettra de saisir le cadre de l'histoire dans lequel évolue le héros et les autres personnages principaux.

L'univers du film posé, le troisième chapitre se concentrera sur l'influence du politique (sa dimension territoriale, humaine et spirituelle) dans le cadre séquentiel du film, plus spécifiquement dans la dynamisation de l'espace par le héros THX 1138 et les autres personnages forts, comme l'explique Schatz. En nous appuyant sur le héros

du genre SF et les archétypes, nous interpréterons les relations, les comportements et les destins de ces personnages et leurs significations. Cette interprétation, à l'échelle des individus, fait partie intégrante du politique et constitue donc un aspect important du regard que porte le film.

Enfin, le quatrième chapitre présentera l'une des dimensions importantes du politique représentée dans *THX 1138*, le pouvoir. Nous nous intéresserons plus particulièrement à un certain type de pouvoir, le pouvoir disciplinaire, tel que le définit Michel Foucault dans son œuvre *Surveiller et punir, naissance de la prison* (1950). Nous observerons alors les pratiques et les techniques de la société appliquées par les institutions du film, à l'égard des individus. Également, nous répondrons à la question centrale de notre recherche en prenant en compte l'ensemble de notre étude et la résolution finale du film. Notre interprétation tentera ainsi de rendre manifeste la façon dont *THX 1138* a représenté globalement sa propre définition du politique, tant à travers l'articulation de son récit, de sa narration et de ses thématiques que de la façon dont ses caractéristiques sont intégrées aux discours verbaux et visuels du film, pour porter un regard sur la société américaine des années 1970 et ainsi mettre en évidence la pertinence sociale de ce film, négligé depuis.

CHAPITRE I

LE POLITIQUE, LA SCIENCE-FICTION ET LA DYSTOPIE

Avant d'entrer dans l'exploration du film *THX 1138* de George Lucas, définissons de manière générale les principaux jalons qui caractérisent « le politique », ainsi que les particularités qui peuvent le lier à la SF et à la dystopie : la représentation d'une société totalitaire. Nous développerons davantage certains concepts du politique et du totalitarisme (les fins, les types de pouvoirs, les aspects de la centralisation, les détenteurs du pouvoir politique, etc.) directement lors de notre analyse du film.

1.1 Le politique

Pour nous aider à définir au sens étymologique « le politique », nous allons nous appuyer sur la définition de Philippe Ségur. Selon lui, « le politique » vient du terme grec *polis* qui désigne la ville et ses environs, mais aussi la réunion des citoyens (Ségur, 1996, p. 5). La *polis* se présente donc comme un ensemble de relations organisées sur un territoire donné entre des personnes (un groupe social, la communauté). Ségur précise également qu'il ne faut pas confondre *le* politique avec *la* politique qui, elle, ne correspond qu'à un secteur, une activité spécialisée ou une catégorie de membres d'une société (événements conjoncturels, conduites déterminées, affaires de l'État). En effet, le politique, plus étendu, a pour fondement

la société tout entière et, à ce titre, comporte une dimension « territoriale », « humaine » et « spirituelle ».

1.1.1 Les trois dimensions du politique

Dès qu'il y a notion de groupe (au sens de « réunion de citoyens »), le politique est caractérisé pour Ségur par trois dimensions. La première dimension est d'ordre « territorial », puisque toute collectivité s'inscrit et s'enferme obligatoirement dans un espace (géographique et/ou culturel) qui peut répondre à une détermination idéologique (cet espace peut contribuer à l'organisation de modes de vie et à la rationalisation économique dans le but de préserver l'ordre social). C'est, par exemple, le cas aujourd'hui pour toutes les communautés qui mettent en avant une tendance (religieuse, sexuelle, etc.), celle-ci se manifestant dans des lieux précis (églises, quartiers séparés, bars et clubs réservés, etc.).

La seconde dimension est « humaine ». Une communauté est finalement l'association consciente et organisée d'êtres humains en vue de la poursuite de certaines fins. Par ailleurs, selon Ségur, cet élément de conscience implique que la communauté soit le propre de l'homme, et non celui des autres espèces sur Terre (Ségur, p. 18).

Enfin, il est à noter que, dans tout groupe social, se forge un sentiment collectif d'unité à partir « d'éléments spirituels » (Ségur, p. 20). La communauté a besoin de se tourner vers une divinité ou un concept qui lui est « extérieur », c'est-à-dire étranger à sa propre réalité (le divin, le Peuple, la Nation, etc.) dans le but d'acquérir une identité, un point de repère et de garantir sa cohésion. C'est cette référence idéologique et symbolique à un élément extérieur et transcendant au groupe qui donne au politique sa dimension spirituelle.

1.1.2 Les fins du politique : la recherche de la durée

A partir du moment où le politique se caractérise à travers une dimension territoriale, humaine et spirituelle, la communauté lui assigne des « fins » qui lui conviennent, en fonction de ses convictions propres. Ces fins s'exercent au nom de deux orientations majeures qui peuvent être, d'une part, « subjectives » (c'est-à-dire qu'elles peuvent être largement influencées par les convictions de ses concepteurs ou par la pensée dominante de l'époque où elles sont élaborées) et, d'autre part, plus « objectives » (elles rendent compte d'une façon plus neutre et stricte des fonctions assumées par le politique, soit la défense et la sécurité collective). Plus largement, ces fins, qu'elles soient subjectives ou davantage objectives, recherchent « la durée ». Elles inscrivent le groupe social dans une perspective du long terme, voire de l'éternité. C'est véritablement la finalité du système politique : faire vivre les citoyens en paix, dans une lutte permanente contre la disparition de la communauté dans le temps. Cette volonté de préservation s'exerce par le partage d'une valeur essentielle, l'ordre (régularité, stabilité), et la fixation des règles qui doivent être respectées par les individus. Ainsi, pour Ségur, « le politique est une communauté consciente d'elle-même dans son effort pour durer et cherchant à assurer la pérennité d'un ordre donné sur un territoire donné par la fixation de règles qui doivent être observées par le groupe » (Ségur, p. 51). Aussi, s'il y a fixation de règles, la notion de pouvoir (pouvoir de décider) apparaît et devient inséparable de la notion de politique.

1.1.3 Perpétuer le groupe social : le pouvoir politique, l'État

La fonction première du politique est d'assurer la survie de la société. Pour permettre la durée du groupe, la communauté se dote d'une organisation, plus exactement d'un

« pouvoir organisé ». Selon Ségur, ce pouvoir, renvoyé à la notion de politique, se caractérise ainsi (Ségur, p. 56-57) :

Dans son sens spécialisé, le pouvoir revêt trois acceptations. En premier lieu, c'est la situation de celui ou de ceux qui dirigent (parvenir au pouvoir, prendre le pouvoir). En second lieu, c'est la puissance politique à laquelle est soumis le citoyen (souveraineté). En troisième lieu, c'est un ensemble de fonctions et de manifestations spécifiques qui ont un aspect juridique et organique (le pouvoir exécutif, le pouvoir législatif). Par extension, il s'agit des hommes dans lesquels s'incarne le pouvoir.

En somme, le pouvoir est finalement une des données de base de la condition humaine, il n'y a pas d'individu qui ne cherche à exercer un quelconque pouvoir sur quelque chose ou sur quelqu'un. Cette « domination », cette capacité d'agir sur des choses ou des personnes permet au bout du compte au groupe de se sentir être collectivement et de produire son effort pour durer (Ségur, p. 53), par le biais de certaines contraintes. Effectivement, pour éviter qu'elle ne se disloque à cause de divisions intérieures ou de pressions extérieures, la collectivité ne peut exister qu'à la condition d'expulser la violence, qui menace de proliférer et de la détruire.

Par le pouvoir, le politique prend les traits de l'État, en devenant l'institution suprême (c'est-à-dire la structure sociale dotée d'une certaine stabilité dans le temps, comportant un ensemble de tâches, de règles, de conduites entre les personnes et les pratiques). En parvenant à dépasser les conflits particuliers, le pouvoir politique est une instance de régulation et de justice qui réprime au sein du groupe les pulsions agressives et destructrices, considérées donc comme dangereuses pour la survie de la communauté. Cela va de pair avec la multiplication et le renforcement d'autres institutions chargées de contrôler les individus (augmentation de la capacité punitive, coercitive, etc.). La notion de politique est donc liée à celle du pouvoir.

1.1.4 Détenir un monopole par la centralisation du pouvoir politique

En prenant la forme de l'État, le pouvoir politique s'attribue la faculté d'édicter des lois générales et impersonnelles et d'étendre à tout le territoire ce qui est permis et ce qui est défendu, justifié au nom de la nécessité de réguler la violence. Il est le seul à pouvoir édicter des normes juridiques obligatoires pour tous et un certain nombre d'attributs qui sont les marques de sa souveraineté (droit de justice, droit de police, droit de législation et de réglementation).

Pour cela, la dernière étape de la croissance du pouvoir politique est celle de la « centralisation ». En réduisant tous les systèmes périphériques de contestation (pouvoirs locaux, possesseurs d'armées ou polices privées, systèmes juridiques particuliers) et en maintenant son autorité par l'extension sur tout le territoire d'un appareil administratif parfaitement dirigé et contrôlé, l'État détient définitivement un monopole dans le domaine de la production standard et de la coercition. De cette manière, la centralisation du pouvoir politique est indissociablement juridique, coercitive et administrative (Ségur, p. 98-100).

1.1.5 Les détenteurs du pouvoir politique

La notion même de pouvoir implique une situation inégalitaire entre les individus. Il faut alors identifier les détenteurs de ce pouvoir. S'agit-il d'une classe sociale particulière ou encore d'une élite relativement unifiée ? Le pouvoir s'exerce-t-il sur un mode pluraliste ?

A partir des années 1960, des études se sont penchées sur la description d'élites technocratiques. La conclusion de ces recherches est que le pouvoir est largement détenu par une technocratie qui se légitime par la gestion, la compétence, l'information ainsi que par les capacités prévisionnelles, organisatrices, coordinatrices, etc. (Burnham, 1947 ; Galbraith, 1967). Aujourd'hui, le pouvoir serait encore éclaté, détenu par des acteurs multiples aux logiques différentes, qui développeraient des micro-stratégies et des situations de domination hétérogènes. Pour Georges Balandier (1992), l'individu se trouve pris dans un système de réseaux où règnent les trois notions-majeures de la société moderne : l'information, la technique et la communication.

1.1.6 Le politique, en somme

Tout cela considéré, nous comprenons que le politique caractérise une communauté humaine consciente d'elle-même qui est constituée autour d'un pouvoir organisé qui s'appelle le pouvoir politique. Ce pouvoir s'exerce au nom de fins garantissant la pérennité du groupe social. Lorsque se produit son institutionnalisation, il prend la forme de l'État et s'exprime à travers des réseaux multiples n'excluant pas un phénomène global de domination (inhérent au caractère inégalitaire de toute relation politique).

1.2 Le politique et la SF

A présent, nous pouvons étudier les rapports qui relient précisément le genre de la SF américaine avec le politique, dans son ensemble, à travers ses visées et son Histoire.

Cela nous amènera à constituer des clés essentielles pour la compréhension du film *THX 1138* de George Lucas et de la période dans lequel il s'inscrit.

Depuis le début du XXème siècle, le cinéma américain (Griffith, Chaplin, Capra, etc.) a su traiter de sujets « politiques » en questionnant la place de l'individu dans la société et en s'interrogeant sur son fonctionnement (*voir* sect. 1.1). Sur fond de guerres, de quêtes de pouvoir, ou encore de remises en question sociales, ces réflexions sont le plus souvent abordées dans les films de façon « allégorique ou explicite, consciente ou inconsciente et généralement par le biais de la fiction » (Vaillancourt, 2012, p. 8). L'une des catégories d'œuvres fictionnelles et cinématographiques, choisie par le cinéma américain pour traiter du politique, est la *science-fiction*. En s'ouvrant sur un monde possible, à la fois proche et éloigné de notre monde réel, la SF devient un terrain propice pour le partage de messages concernant les préoccupations de la société. En effet, libérée des exigences de représentation de la réalité historique, sociale ou politique, et ayant pour cadre l'organisation d'une société future, elle est d'après Éric Dufour « le lieu de la critique sociale et politique par excellence » (2011, p. 189). Marie-Françoise Dispa estime, quant à elle, que « les auteurs de la SF créent des héros cherchant, dans d'autres mondes et d'autres histoires, des réponses aux problèmes de notre temps » (1976, p. 12).

Le genre littéraire et cinématographique de la SF « explore ou construit à sa façon, dans l'imaginaire, les rapports qu'entretient l'humanité, occidentale en premier lieu, avec un environnement technologique, médiatique et même psychique, issu de découvertes réelles ou supposées » (Bozzetto, 2007, p. 11). Les aventures prenant place dans cet imaginaire fouillent les potentialités de ces mondes inventés, de façon plus ou moins scientifique, afin d'évoquer précisément « des thèmes ou des notions en relation avec les éventuels prolongements politiques, ou même théologiques, de la

réalité connue » (Bozzetto, p. 11). Face aux différentes évolutions des sociétés occidentales, notamment liées au développement rapide des sciences et des techniques, la SF repose donc sur la prise en compte de résultats présents ou anticipés de l'époque dans laquelle elle s'inscrit, pour réagir à des conditions sociales intolérables auxquelles le politique est parvenu. Par exemple, il s'agit pour le cinéma de SF américain de remettre en question les grandes valeurs des États-Unis, telles que l'individualisme, le rêve américain, le respect des institutions, la famille, ou encore la notion du « Bien et du « Mal ». Dans cet ordre d'idée, la SF dépeint généralement des futurs sans avenir dans le but de faire méditer le lecteur-spectateur sur ce qu'est « l'homme » et son devenir. Toutefois, son objectif n'est pas d'affoler mais d'alerter le lecteur-spectateur. Elle l'amène intérieurement à trouver des solutions aux angoisses de son monde en lui offrant la place d'observateur privilégié devant des réalités possibles (présentes, passées ou futures) et ce, éventuellement, dans une perspective critique. De manière générale, la SF peut être interprétée comme « l'un des moyens les plus particuliers que nous ayons inventé pour *nous* interroger sur *nous* » (François Lorétan, 2002, p. 83).

Aussi, pour bien délimiter ce genre de « l'étrange » (ce qui dérange le cours ordinaire des choses, ce qui transgresse les lois de la nature ou les lois instituées par les membres d'une société), Sandy Torres fait la distinction entre la SF et deux autres genres souvent amalgamés : le merveilleux et le fantastique (2004, p. 147-152). Le fantastique semble voué à une exploration de l'homme tourné vers lui-même et fait largement référence au passé. Il révèle dans notre univers quelque chose qui s'y trouvait *déjà, à l'état caché*, la surnature (les vampires, les fées, etc.). Le merveilleux s'attacherait plutôt aux relations avec les divinités et le monde. C'est un univers où règne en permanence « toute chose » et qui repose sur la négation du temps ou, plutôt, sur un éternel présent (l'univers du *Seigneur des Anneaux* de J. R. R. Tolkien, par exemple). Quant à la SF, elle se propose d'explorer un possible qui est, en

première approximation, notre monde plus *quelque chose* qui y a été ajouté (par exemple les extraterrestres). Elle envisagerait davantage les rapports que l'homme entretient avec l'humanité et le devenir, c'est pourquoi elle est tournée vers l'avenir.

1.2.1 Une compatibilité par l'Histoire de la SF

Historiquement, la SF naît en Europe au début du XIX^{ème} siècle, même si la conception d'une réalité sociale alternative se retrouvait déjà en 1516 dans *L'Utopie* de Thomas More. Il s'agit d'un genre littéraire qui tient à un phénomène nouveau, la première « Révolution industrielle ». L'industrialisation assiste alors à l'émergence des grandes entreprises dans les villes, et de l'effacement de la ruralité. C'est une modification des conditions de vie, un changement dans l'habitation et un réaménagement de l'espace. Apparaît l'espace de la ville « moderne », le lieu nouveau de rapports transformés. C'est également la glorification du rapport entre la science et la technique, que nous appelons communément le « progrès », permettant l'avènement d'un nouveau type de travail et d'une organisation sociale inédite (Dufour, 2011, p. 5). La révolution scientifique entraîne une fascination pour un nouveau savoir que nous pouvons retrouver dans les livres de Jules Verne (*De la Terre à la Lune*, 1865) ou d'Herbert George Wells (*La Machine à explorer le temps*, 1895). Les débuts de la SF reflètent l'émerveillement ou la sidération devant des futurs ou des univers possibles et étranges. Nous sommes plongés dans la « Belle Epoque », qui s'étend en Europe de la fin du XIX^e siècle aux débuts de la Première Guerre Mondiale en 1914. Cette période semble se démarquer par le progrès social, économique, technologique et politique. Ajoutons également que l'expansion des empires coloniaux et l'exploitation de ces nouveaux territoires viennent renforcer cet âge d'or. La « Belle Epoque » reste, cependant, une appellation idyllique pour situer cette période antérieure à la Grande Guerre et postérieure à la Grande Dépression

(1873-1896). Enfin, la Seconde Révolution industrielle et l'avènement de la consommation de masse, au début du XXème siècle, commencent à se retrouver dans la SF par la représentation d'un monde régi par la publicité.

Puis, marquée par la grande guerre de 1914-1918, l'Europe se détourne peu à peu des fictions du « merveilleux scientifique », anesthésiées par la violence de la guerre : les inventions viennent mettre le désordre. C'est alors l'apparition des premières dystopies (ou contre-utopie) que nous rencontrons dans *Le meilleur des mondes* d'Huxley (1931) ou dans *1984* d'Orwell (1948). Ces deux auteurs britanniques de SF (qui ont surtout publié aux États-Unis) imaginent que l'utopie collectiviste, du type de celle de Thomas More, a été réalisée notamment grâce à l'industrialisation et qu'elle est dangereuse pour l'homme. Néanmoins, les ouvrages de SF se font rares et ce domaine ne sera jamais véritablement exploité en Europe.

De l'autre côté de l'Atlantique, la situation est toute autre aux États-Unis. La SF joue un rôle majeur et positif dans le contexte de la Grande Dépression de 1929, puisqu'elle prend une dimension optimiste en reflétant les valeurs américaines et le futur du dynamisme des États-Unis de l'époque. Le genre de la SF connaît alors son apogée de 1930 à 1945 au point de devenir une « marque » américaine, désignant un produit typique de ce pays. L'idéologie véhiculée est celle de la conquête des marchés, l'impérialisme étant à l'œuvre sous le prétexte d'apporter la liberté et la démocratie aux peuples des territoires voisins (l'Amérique centrale, les Caraïbes). Les sciences et les techniques sont perçues dans la SF comme de simples moyens pour permettre aux marchands et aux militaires d'accomplir de grands exploits. Durant cette période, les « Super-héros » de bandes-dessinées atteignent le sommet de leur popularité (Flash Gordon, Superman, etc.). Pourtant, à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, se font finalement ressentir les interrogations sur les notions de

« progrès » et sur l'alliance entre le progrès des sciences et les techniques des progrès humains. Le modèle impérialiste est finalement rattrapé par un désenchantement.

C'est dans ce contexte que naît George Lucas, le réalisateur de *THX 1138*, le 14 mai 1944 à Modesto, en Californie (États-Unis). A partir de 1947, la « Guerre froide » devient la source d'inspiration et une figure de l'ennemi intérieur dans la SF. Ce nouveau concept est issu de la campagne politique et anticomuniste du sénateur McCarthy (Bozzetto, 2007, p. 33). A partir de là, la SF traite ses histoires selon deux angles : le premier est un angle brutal, en référence à une invasion impérialiste des extraterrestres ; le second est un angle sournois, le « ils sont parmi nous », en référence à une possible invasion communiste de l'intérieur. Par ailleurs, la SF s'intéresse également aux dégâts collatéraux résultants d'une potentielle guerre atomique pour présenter la figure de survivants, contaminés ou non, et elle imagine les possibilités post-cataclysmiques de construire ou de reconstruire une civilisation post-humaine, comme en témoignent les œuvres de Clifford Donald Simak (*Demain les chiens*, 1952). Parallèlement, le film de SF naît dans les années 1950 aux États-Unis. Ce genre cinématographique, émergeant pour la première fois, met beaucoup de temps à assimiler ce mouvement littéraire (Aknin, 2012, p. 17). Les adaptations des grands romans de SF à l'écran ont été très tardives, et, parallèlement, l'influence des romanciers sur les œuvres cinématographiques s'est fait ressentir avec des années de retard. Le film de SF américain n'a alors encore aucune identité, ni style du point de vue narratif et esthétique. Etant à ses premiers balbutiements, il emprunte différents styles cinématographiques existants, notamment celui du film allégorique et métaphysique (*L'homme qui rétrécit*, Arnold, 1957). L'argument de la SF devient un prétexte pour réfléchir à des sujets profonds, et en premier lieu au devenir de « l'homme ». Bien sûr, la question n'est pas celle du devenir historique de l'humanité, comme la destruction de la civilisation présentée par un film apocalyptique (ici, la société humaine disparaît, mais l'homme demeure le même)

mais de la transformation de l'homme, du changement de son corps et de son intelligence.

1.2.2 Compatibilité entre la SF et le politique dans les années 1970

En retraçant l'Histoire de la SF, nous constatons qu'elle évolue par rapport au groupe social, son fonctionnement, ses intérêts et l'époque dans laquelle elle s'inscrit. Cependant, à partir des années 1960-1970, elle commence à relever de la critique sociale aux États-Unis. C'est finalement au cœur de cette nouvelle dimension qu'émerge *THX 1138*, alors que les américains entrent dans une période de troubles et de changements. En effet, parmi les actualités étatsuniennes des années 1960-1970, notons que les américains assistent, impuissants, à l'assassinat du président John Fitzgerald Kennedy en 1963, avant de débiter une guerre menée au Vietnam (1964-1975). Entre-temps, les préoccupations écologistes resurgissent avec les problèmes de pollution, actions néfastes du *DDT* (pesticide moderne) et du nucléaire. Les mœurs changent aussi : il y a notamment transgression des tabous propres à la sexualité, les femmes rejoignant le mouvement *Women's Lib* (*Women's Liberation*) pour protester contre toutes les formes de sexisme et de discrimination dont elles sont victimes, également pour réclamer une réelle égalité des droits avec les hommes (Gauthier, 1995, p. 109). Pour le psychanalyste Marcel Thaon (1986, p. 166), ces événements contribuent chez les américains à la montée de la peur et de la paranoïa, plus précisément de la croyance qu'il y a des « choses » dans le monde qu'ils ne peuvent pas savoir et qui sont le lieu du « pouvoir », dans la mesure où elles sont cachées. S'installe durablement l'idée que beaucoup de « choses » se trament dans l'ombre et que le monde n'est pas ce qu'il paraît. Toute la vie quotidienne devient illusoire (Thaon, p. 166).

De son côté, le cinéma américain change également. Les studios commencent dès la fin des années 1950 à connaître de sérieuses difficultés. Les dirigeants, en fin de carrière, sont de plus en plus décalés par rapport à l'immense public issu de la génération du baby-boom (1945), qui a atteint l'âge adulte dans les années 1960. Les studios se retrouvent ainsi dans une situation financière difficile et n'ont pas d'autre choix que d'entrouvrir la porte à de jeunes cadres, plus en phase avec la réalité du cinéma moderne (Biskind, 2002, p. 16-17). De ce fait, nous assistons à l'avènement d'une plus grande indépendance des réalisateurs par rapport aux sociétés de production et à la notion de « cinéma d'auteur », influence directe de la *Nouvelle Vague* française. Dans cette perspective, les studios produisent des œuvres à risque pour l'époque, puisqu'il s'agit d'un cinéma de questionnement qui consiste à « émettre des critiques du système en place, parfois sur des sujets essentiels, parfois sur des questions moins compromettantes » (Vaillancourt, 2012, p. 12). Le *Production Code*, mis en place à Hollywood au milieu des années 1930 et ayant établi de rigoureux paramètres sociaux et idéologiques dans le cinéma américain (Bidaud, 1994, p. 92), est quelque peu mis de côté par ces nouveaux réalisateurs qui se nomment Martin Scorsese, Brian de Palma, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola et... George Lucas (pour ne citer qu'eux). Le Nouvel Hollywood produit des films plus pessimistes qui reposent sur une remise en question du *statu quo*. Il s'agit d'histoires sans amour romantique, sans « Happy End » ni héros, qui reposent sur les personnages plutôt que sur l'intrigue. Lucas expliquera d'ailleurs :

Avant *American Graffiti*, je n'avais pour ainsi dire travaillé que sur des films négatifs, comme *Apocalypse Now* ou *THX 1138*. Chacun des films des dix dernières années avait mis en évidence à quel point on était horrible, combien on avait tort au Viêtnam, comment on avait ruiné le monde, quels idiots nous étions et combien tout était pourri (Biskind, 2002, p. 253).

Hollywood s'éloigne donc des valeurs attrayantes de *l'américan way of life*, dont la mission est de réconforter le public américain (image d'un pays prospère et organisé, où il fait bon vivre) et de promouvoir un bonheur matérialiste axé sur la consommation.

1.3 Une nouvelle SF : la dystopie

Face aux nouvelles dimensions de la société étatsunienne, la SF littéraire et cinématographique devient illusoire aux yeux des américains. L'Amérique vit un désenchantement total devant les « miracles » de la science, la bombe atomique ayant marqué les esprits à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. De plus, la SF du « merveilleux » nous a finalement rattrapé puisque l'homme vient tout juste de marcher sur la Lune en 1969. Le sentiment général est que « non seulement il nous est possible de nous détruire physiquement, mais sur la sur-mécanisation de notre société sonne également le glas de notre indépendance face à la technique et annonce la mort de notre vie affective » (Gyger, 2002, p. 27).

Pour se renouveler, le film de SF américain se tourne officiellement vers la critique sociale en s'appuyant sur la « dystopie ». Ce sous-genre de la SF met en scène un monde dans lequel le pouvoir en place entretient constamment l'illusion d'un bonheur collectif, même si, après tout, il s'agit peut-être du but final de toute société idéale. Cette tendance devient le cadre récurrent fort de la SF à partir des années 1970 pour ensuite évoluer selon le contexte politique où elle s'inscrit : d'abord vers la représentation d'une société totalitaire en lien avec le bloc de l'Est puis, plus proche de nous, vers des interrogations sur les dangers que représentent les grandes corporations (médias ou groupes industriels) qui dictent leur conduite aux politiques ; et un questionnement sur les risques de l'ultra-libéralisme et de la globalisation

(Gyger, p. 37). Aussi, la trame de tels films de SF américains repose-t-elle souvent sur l'accentuation de ce qui semble alarmant dans le monde contemporain, nous révélant des traits dangereux de notre société auxquels nous pourrions ne pas être attentifs parce que nous n'en voyons pas les conséquences politiques et sociales : « les dérives des développements technologiques, les dangers tant de la massification que de l'individualisme, les menaces de l'État totalitaire, à la volonté de contrôle panoptique, et... les risques de désintégration du monde ». (Voyé, 1990, p. 3). Cette SF dystopique interroge désormais la légitimité des structures économiques, politiques et/ou sociales de la société dans laquelle nous vivons. Pour cela, elle décrit une société qui, bien qu'organisée, verse rapidement dans la subordination de l'individu, par son appropriation volontaire d'une figure dirigeante, ou par un glissement incontrôlé. Par le réveil d'un amour interdit par le régime, le héros découvre cette sombre réalité se dissimulant derrière une harmonie, une justice et une prospérité apparentes. La dystopie tient bien du sens de l'allégorie puisque des idées se cachent derrière l'histoire. Le film devient alors un support comparatif, sans que ne soit sacrifié l'efficacité du récit. Ce « nouveau monde », réinventé par la SF, permet d'imaginer d'autres façons d'aborder le présent, en laissant au spectateur une grande part d'interprétation critique.

C'est donc à cette période que les États-Unis se retrouvent en pleine transition vers un avenir incertain, en pleine crise identitaire, et que les exemples de dystopie au cinéma se multiplient. Sont réalisés des films tels que *Soleil vert* (Fleischer, 1973), *La planète des singes* (Schaffner, 1968), ou encore *Silent Running* (Trumbull, 1972). Enfin, c'est aussi au milieu de ce groupe de films qu'apparaît en 1971 notre objet d'étude, *THX 1138* de George Lucas.

1.3.1 Les caractéristiques d'une société totalitaire

Dans la représentation d'une société totalitaire, la dystopie met en scène un monde dans lequel le pouvoir en place entretient constamment l'illusion d'un bonheur collectif. Nous nous proposons de tenter de distinguer les idées fortes et les caractères essentiels de cette société sous le joug du totalitarisme pour mieux comprendre, par la suite, l'univers de *THX 1138*.

Le totalitarisme correspond à un fait historique très particulier : l'effondrement des structures sociales traditionnelles d'un certain nombre des pays européens au lendemain de la Première Guerre mondiale. C'est avec les régimes communistes, puis le régime hitlérien, qu'est apparue cette oppression étatique inédite. Le totalitarisme, une politique dans le politique, est une réalité dont la compréhension est difficile. Plusieurs auteurs ont cherché à découvrir les caractères du totalitarisme (Hannah Arendt, Jacob Leib Talmon, Carl Joachim Friedrich, Raymond Aron, pour ne citer qu'eux) et une définition parfaite s'avère, au bout du compte, difficile.

Pour commencer, nous pouvons différencier le despotisme et le totalitarisme. Dans le traité de théorie politique *De l'esprit des lois* (1758), le despotisme est défini par Montesquieu comme un gouvernement sans lois dans lequel le despote traditionnel fait un usage personnel du pouvoir politique. Bien qu'il l'exerce de façon arbitraire pour éliminer ses ennemis et empêcher toute révolte, le despote veut œuvrer pour le bien de tous en donnant une marche de conduite à suivre, tel que le ferait un père envers ses enfants. Il se soucie également de l'égalité de condition de vie parmi ses sujets et laisse subsister entre eux certains liens communautaires, non politiques, comme les liens familiaux et les intérêts culturels communs.

Le totalitarisme, de son côté, représente une forme de despotisme entièrement nouvelle. C'est une forme de domination qui use des moyens du despotisme mais s'en distingue par le but qu'elle poursuit : l'accession à un pouvoir « total ». Pour atteindre cet objectif, le totalitarisme, comme l'explique Platon dans *La République* à propos de la tyrannie (Livre VIII, verset 566e), donne l'apparence d'un État-protecteur qui « se répand en promesses, aussi bien en privé qu'en public, [qui] libère les gens de leurs dettes, et [qui] redistribue la terre au peuple et à ceux de son entourage, et à tous [qui] se montre agréable et plein de douceur ». Puis, sous l'apparence d'un État-parti (le régime totalitaire), il détruit tout espace politique, transforme totalement la société en une masse homogène d'hommes dépourvus d'initiative, confisque la totalité des activités, contrôle les actes et les pensées de tous et, enfin, extermine tout groupe humain censé entraver la réalisation de ce but. Cependant, cette prise de pouvoir ne pourrait se faire sans la technologie moderne. Ce sont bel et bien les techniques de communication de masse (presse, radio, télévision, etc.) qui offrent au tyran les moyens et les possibilités d'action de ce contrôle « total », lui permettant ainsi d'avoir un œil partout simultanément, ce que ne pouvaient faire les despotes traditionnels jusqu'alors. La technologie du début du XXe siècle a effectivement une grande importance dans la réalisation du totalitarisme puisque, selon Carl Joachim Friedrich (1965), « ce qui constitue spécifiquement le totalitarisme c'est l'innovation, c'est-à-dire l'organisation et les méthodes développées et employées grâce à l'aide des instruments fournis par la technique moderne ».

En somme, pour le philosophe politique Claude Polin, le totalitarisme est la « réaffirmation d'une primauté du tout sur la partie, et plus spécifiquement d'une primauté de l'État sur l'individu, et donc finalement par la revendication pour cet État d'une souveraineté totale par rapport à l'individu » (1982, p. 7). Le « tout » est la fin unique de tous les actes de l'individu, éliminant ainsi toute spontanéité et toute liberté humaine en général.

1.3.2 L'idéologie totalitaire

Concrètement, la manière dont le totalitarisme s'organise et s'exerce au sein d'une société se réalise à travers les six éléments suivants bien définis : une idéologie, un parti unique (à la tête duquel se trouve idéalement un seul homme), une police recourant à la terreur, un monopole des moyens de communication de masse, un monopole de force armée, et une économie centralisée (Polin, p. 13). Pour Claude Polin, c'est entre autre par la dimension idéologique que peut s'expliquer l'apparition du totalitarisme (Polin, p. 14), dimension que nous trouvons pertinente pour le développement de notre analyse du film *THX 1138* par la suite. L'importance de l'idéologie dans la naissance du totalitarisme a été relevée par presque tous les auteurs, principalement par Hannah Arendt. L'effondrement des structures sociales traditionnelles qui a suivi la première guerre mondiale a eu pour effet de libérer des « masses » d'individus, sans buts communs (économiques, sociaux ou politiques) et impatients de retrouver une « identité » (Polin, 1982, p. 25). L'idéologie totalitaire, justement, redessine par le biais de la propagande un tout cohérent et une explication du monde social, politique et économique, avec les clefs du « bien » et du « mal » (c'est-à-dire la possibilité de juger et sanctionner les déviances et les infractions au régime). Cet instrument de justification et d'explication de l'existence du régime, de la domination exercée et enfin de l'inutilité de la remise en cause du système, est, selon Hannah Arendt dans *Les origines du totalitarisme* (2002), un slogan qui

donne à des masses d'individus atomisés, insaisissables, instables et futiles, un moyen de se définir et de s'identifier : qui non seulement leur rend en partie le respect d'eux-mêmes qu'ils dérivait antérieurement de leur fonction sociale, mais en outre leur donne le sentiment d'une stabilité fallacieuse qui en fait des candidats plus aptes à devenir membres d'une organisation.

Ce mouvement, une fois lancé, ne doit jamais s'arrêter sous peine que l'idéologie perde son pouvoir. « Le but pratique du mouvement c'est d'organiser autant d'individus qu'il est possible, de les mettre en mouvement et de les y maintenir : un but politique qui pourrait constituer le terme ultime de ce mouvement n'existe tout simplement pas » (Arendt, p. 637). Finalement, ce qui compte, ce n'est pas forcément le contenu de l'idéologie mais le fait que les individus y croient et qu'ils la prennent comme repère. Ceci permet de satisfaire les besoins des masses, qui, comme nous le verrons plus tard, désirent avant tout être soulagées de leur angoisse. Ainsi, cette mise en forme et en pratique d'un fanatisme idéologique ôte aux individus le sens même de toute réalité et facilite la prise de pouvoir du totalitarisme, qui ne peut survivre que s'il possède la confiance des masses.

1.3.3 Synthèse : le politique et la SF

Le politique (Ségur, 1996) se présente donc comme un ensemble de relations organisées sur un territoire donné entre des personnes. Sa finalité est de faire vivre les citoyens en paix, dans une lutte permanente contre la disparition de la communauté dans le temps. Pour permettre la durée du groupe, la communauté se dote d'un « pouvoir organisé » pour éviter qu'elle ne se disloque.

La SF, quant à elle, repose sur la prise en compte de résultats présents ou anticipés d'une époque dans laquelle elle s'inscrit, pour réagir à des conditions sociales intolérables auxquelles le politique est parvenu. Le film de SF américain se tourne dans les années 1970 vers la critique sociale en développant des « dystopies ». Ce sous-genre projette un monde dans lequel le pouvoir en place entretient constamment l'illusion d'un bonheur collectif. Ses caractéristiques reposent sur le totalitarisme qui comporte des mécanismes destinés à contrôler, de façon permanente, les individus.

CHAPITRE II

LE POLITIQUE DANS L'UNIVERS DE *THX 1138*

Afin d'étudier le politique dans le film *THX 1138*, décryptons, à grande échelle, son univers à la manière de Thomas Schatz dans son œuvre *Old Hollywood/New Hollywood, Ritual, Art and Industry* (1976). Pour l'auteur, les différents genres cinématographiques américains (SF, Film noir, Western, Film de guerre, etc.) ritualisent des idéaux culturels collectifs, c'est-à-dire qu'ils parviennent à perpétuer nos valeurs culturelles et à livrer des réponses aux préoccupations générales de la société américaine. Avec cette visée, les genres mettent en scène des conflits culturels (deux cultures distinctes qui s'affrontent : un exemple serait les indigènes contre les colons dans le Western) et des thématiques d'oppositions élémentaires de la culture étatsunienne (l'ordre social contre l'anarchie, l'individu contre les règles d'un système, cadres récurrents des films Hollywoodiens). Ces conflits se résolvent au fur et à mesure dans la structure narrative (le début, le milieu et la fin d'une histoire), comme le définit Aristote dans *La Poétique* (1990).

Aussi, l'auteur nous explique que le genre d'un film américain correspond à la transformation de notre Histoire ou de notre réalité sociale immédiate en un univers d'imagerie symbolique et conforme à une certaine convention reconnaissable par tous les spectateurs. Le processus par lequel le genre décline cette réalité sociale, en événements et en personnages, conduit finalement à une forme générique de films. C'est la manière dont cette forme interagit dans le film qui permet d'identifier, en fin de compte, le genre d'un film. En effet, chaque genre, dans sa forme générique,

affronte et résout son propre conflit culturel de base qui varie en fonction de la nature de son milieu et de son héros. Cette relation a un effet significatif sur le conflit et la résolution de l'histoire puisqu'elle influe sur les aspects culturels, sociaux et thématiques du film. Par conséquent, ce qui nous intéresse chez cet auteur, c'est qu'il propose d'analyser ce processus en fonction du temps et de l'espace, où « quelque chose » se passe dans un environnement d'action limitée. Il s'agit du *contexte spatial* (l'exposition générale) et du *contexte séquentiel* (le développement et la résolution de l'action, chap. 3). En nous appuyant sur ces deux grands axes, nous espérons ainsi définir concrètement l'environnement qui englobe la communauté dans *THX 1138*.

2.1 Le contexte spatial d'un film selon Thomas Schatz

Pour Thomas Schatz, la première étape dans l'étude d'un film de genre correspond à l'analyse du « contexte spatial ». Le contexte spatial dépeint un milieu générique, une toile de fond, reconnaissable culturellement et conventionnellement par tous. En d'autres mots, il s'agit de la présentation générale du contexte et des personnages principaux, parties intégrantes d'une représentation iconographique dans laquelle prend place l'action. Les caractères de ce contexte spatial orientent par la suite la forme générique du film (la structure narrative, les thématiques) dans une direction qui est propre au genre. De là, l'auteur définit deux modèles dans ce contexte spatial. Le premier est appelé l'*espace indéterminé*. Cet espace ne se concentre pas sur un cadre générique récurrent mais plutôt sur des conflits relationnels et comportementaux entre les personnages, comme dans les *Family Melodrama*, les *Musical* ou encore le *screwball comedy*. Le second modèle sur lequel nous allons nous appuyer pour la suite de notre analyse est nommé l'*espace déterminé*. Celui-ci s'appuie sur une zone d'action, limitée, thématisée et récurrente, contrairement à l'espace indéterminé. Il s'agit par exemple du Western, du Film noir ou celui de la SF. Pour l'auteur, le

champ de l'action dans ces genres est principalement *déterminé* par un espace contestataire, domaine symbolique dans lequel on retrouve de la violence physique, des habitants en conflit qui ne sont que le reflet d'oppositions culturelles faisant face à un système qui tente de s'imposer.

Schatz propose d'appliquer ce modèle à la SF, afin de caractériser sa forme générique. Il note tout d'abord que l'aspect du temps y est important puisque les films sont presque, par définition, installés à un point entre présent et futur distant. Ensuite, il remarque que la société techno-culturelle américaine y prend une forme particulière. En effet, la prédominance du scientifique et de la technologie dans ce genre s'explique selon lui par une idéalisation du progrès, c'est-à-dire que le milieu de la SF serait une extension directe des capacités technologiques américaines transformée en une véritable communauté scientifique. C'est ici que la zone d'action du film prend forme, au commencement de l'histoire. Est ensuite mise en scène à partir de ce cadre une communauté américaine représentative de l'ordre social qui doit résister aux traitements de forces extérieures. Cette représentation sociale collective est également confrontée à des thématiques d'oppositions dominantes à l'intégration individuelle et, plus spécifiquement, sur les limites des développements culturels de l'homme. Le motif générique de l'intégration individuelle est amené à son extrême dans la SF puisque les membres de la communauté sont si dociles aux valeurs de groupe qu'ils se retrouvent être des automates. L'humanité devient alors littéralement une machine. Bien que le progrès scientifique et technologique soit mis en avant, le danger de l'irresponsabilité des avancements techno-culturels guette également, entrecoupé bien souvent par un paradoxe de logique narrative (l'avancée atomique qui apporte de grands avantages à la société mais qui peut réduire à néant une civilisation). D'après Schatz, ces thématiques sont généralement plus à même de relater les risques de la Guerre froide plutôt que de trouver les solutions technologiques, c'est pourquoi ce milieu et ces préoccupations thématiques sont

essentiellement propres au genre Hollywoodien et à la culture américaine, reflétant ainsi les inquiétudes du public contemporain en ce qui concerne les progrès scientifiques et technologiques de l'époque.

L'analyse de la toile de fond du genre SF, et plus particulièrement celle de *THX 1138*, permettra de répondre en partie à notre question. Comme nous l'avons vu, le cadre thématique de la SF concerne les dérives du développement technoculturel, exprimées par une confrontation culturelle dans un lieu prédéterminé selon un système de règles prescrites, des codes de comportement, un environnement technologique médiatique et des forces d'oppositions les plus élémentaires. A partir de ces clés d'analyses, nous remarquons dès le début du film *THX 1138* qu'un certain type de société oriente les vies et les caractéristiques globales des individus, dont celles du héros THX 1138, à l'intérieur d'une structure organisationnelle. En parvenant à identifier les trois dimensions du politique (la dimension territoriale, humaine et spirituelle) dans le film, nous allons pouvoir étudier à grande échelle l'univers de *THX 1138*.

2.2 L'univers du film *THX 1138* et sa dimension territoriale

D'après les définitions de Philippe Ségur (1996) sur les trois dimensions du politique (sect. 1.1.1), la collectivité dans le film *THX 1138* devrait s'inscrire et s'enfermer obligatoirement dans un espace (géographique et/ou culturel) qui peut répondre à une détermination idéologique (cet espace peut contribuer à l'organisation de modes de vie et à la rationalisation économique dans le but de préserver l'ordre social). Néanmoins, le milieu générique dans lequel se forme cette communauté est délicat à déterminer et à limiter.

2.2.1 L'espace géographique

En guise de préambule, la bande-annonce de l'épisode *Tragédie sur Saturne, chapitre deux de Buck Rogers*, dirigé en 1939 par Ford Beebe et Saul A. Goodkind pour la *Universal*, nous est présentée. Buck Rogers est l'un des premiers héros de science-fiction dans l'histoire de la bande dessinée. C'est un ancien pilote de l'armée américaine qui, à la suite d'un accident, est plongé dans un profond coma. A son réveil au XXV^e siècle, le monde n'est plus le même. Le personnage et la bande-annonce correspondent à « un monde où tous nos rêves scientifiques deviennent réalités » [0 :00 :38], à une certaine définition de la SF dans les années 1930 (le merveilleux technologique et scientifique sur une musique triomphante, un héros charismatique, de grands exploits, etc.).

L'univers de *THX 1138* succède à celui de Buck Rogers, en s'ouvrant sur un générique constitué de simples titres (noms des comédiens, des techniciens, etc.). La couleur de ces titres est un vert vif, presque phosphorescent. Selon Hougron (2000, p. 214), ce type de vert, particulièrement rare dans notre nature, est l'une des deux couleurs principales de la SF (la seconde étant le rouge) et se trouve spécifiquement associé à l'altérité, au monstrueux. Ce qui attire également notre attention, c'est la musique composée par Lalo Schifrin, qui ouvre le film d'une manière très sombre. Sur le ton obscur de cette partition, se joignent de mystérieux chœurs religieux. Schifrin prolonge d'ailleurs cette écriture orchestrale, sinistre et pesante, tout au long du film. Enfin, le défilement du générique de haut en bas, et non conventionnellement de bas en haut, laisse penser à une longue descente vers une destination encore inconnue. Tout compte fait, cette ouverture sur l'univers de *THX 1138* contraste complètement avec la bande-annonce de Buck Rogers. En effet, de manière subtile, comme pour nous mettre en garde, le film nous amène vers un monde « étranger » à ce que nous connaissons, qui plus est possiblement dangereux. Le générique nous

ayant finalement conduit « sous-terre », l'histoire commence dans un milieu souterrain, à la manière du film *Metropolis* de Fritz Lang (1927) où des milliers de travailleurs font fonctionner une ville située en surface. La société enterrée de *THX 1138* se caractérise par des milieux clos, par différents niveaux qui ressemblent à des stationnements souterrains reliés entre eux par de longs tunnels et des passerelles [0:08:01]. La couleur dominante étant le blanc, l'univers devient alors davantage uniforme et suggère la pureté, l'aseptisation, l'efficacité technologique, le futurisme ou encore la déshumanisation (Hougron, 2000, p. 219).

Finalement, le reste du film nous donne très peu d'informations sur les raisons de l'enfouissement de cette communauté, ni même sur un mystérieux endroit appelé « la superstructure », où espère aller LUH 3417 avec THX 1138 [0:23:48]. Le seul extérieur visible, un horizon avec un Soleil couchant, apparaît à la toute fin du film [1:26:29]. La surface nous semble être la seule limite géographique de ce territoire puisqu'au dénouement THX 1138 voit les robots policiers qui le poursuivaient rebrousser chemin, dû à un dépassement de budget prévu pour la traque, alors qu'ils étaient sur le point de l'appréhender. En fin de course, le personnage arrive sur ce qui nous paraît être une terre sauvage et vierge de toute présence humaine. Le cadre fondamental de vie de la collectivité dans *THX 1138* s'inscrit et s'enferme donc sous-terre, en même temps que son espace culturel, ce qui contribuera à l'organisation de modes de vie et à la rationalisation économique de la société dans le film dans le but de préserver l'ordre social.

2.2.2 L'espace culturel

Dans cette cité ouvrière, la division du travail n'est pas sans rappeler le modèle d'organisation et de développement d'entreprise inventé par Henry Ford en 1908.

Aussi, l'utilisation de machines pour la fabrication de quantités impressionnantes de robots, observable dès les premiers moments du film, nous amène à penser qu'il s'agit d'une société du type industrielle. De manière générale, les sociétés industrielles comptent parmi les sociétés les plus riches, elles peuvent offrir aux hommes qui y vivent des conditions d'existence matérielle aisées. Selon Claude Polin (1982, p. 109), c'est « par l'application de la science à l'activité productrice, [qu'] une société industrielle peut être définie comme une société qui se voue, en masse, par le moyen d'une organisation qui est celle de la division du travail, à l'amélioration indéfinie des conditions matérielles ». Pour l'auteur, ce type de société amène à la création d'un culte des biens matériels (Polin, p. 109).

Dans la dimension territoriale du film, force est de constater que la collectivité se trouve possédée par une passion de la consommation, régulièrement encouragée par des voix répétitives. En outre, comme pour toute société industrielle, l'urbanisation de *THX 1138* centralise le lieu de vie des travailleurs près des centres de production. Les individus se rassemblent et se ressemblent pour cultiver ce goût commun des biens matériels, promouvoir le travail et tâcher d'améliorer la vie collective. Dans cette manière de vivre, de cet état d'esprit orienté vers la recherche des satisfactions matérielles, la consommation semble tenir lieu de véritable morale, de véritable culte, rendant ainsi possible l'équilibre économique du monde. Par ailleurs, l'ensemble de cette centralisation économique nous rattache à l'un des six principes du totalitarisme relevés par Polin (sect. 1.3.2). En effet, nous nous rendons vite compte dans le film que la soumission de l'ensemble de l'activité économique au contrôle d'une figure divine, « OMM », est présentée comme relevant de l'intérêt général (OMM : « Soyons contents d'avoir une tâche à accomplir. Travaille dur, accrois la production [...] par les Masses, pour les Masses » [0 :11 :43]).

Cette centralisation combine paradoxalement la participation de tous et la contrainte sur tous, ce qui nous paraît correspondre avec la pensée du philosophe et économiste Friedrich von Hayek (*La Route de la servitude*, 2002). En ce sens, l'auteur explique que

Le contrôle économique n'est pas seulement un secteur isolé de la vie humaine, mais le contrôle des moyens susceptibles de servir à toutes les fins possibles. Quiconque a le contrôle exclusif de ces moyens est à même de décider quels sont les résultats qu'on doit rechercher, d'établir une hiérarchie de valeurs, en un mot, c'est lui qui déterminera quelles croyances et quelles ambitions sont admissibles... Le planisme économique implique la réglementation presque totale de toute notre vie.

Par conséquent, cette société industrielle se révèle être à première vue, de par sa dimension territoriale, une caractéristique récurrente des dystopies et des régimes totalitaires. Elle couvre à elle seule l'espace géographique et culturel dans laquelle s'inscrit la collectivité de *THX 1138*. Elle est un vaste atelier, un vaste essaim d'ouvriers (des milliers et des milliers d'individus circulent dans les passages souterrains [0 :59 :22]) où la consommation devient une forme de culture destinée au plus grand nombre, où une grande part des rapports entre les individus sont fondés sur (ou régis par) des processus économiques et d'où, nous allons le voir, il semble difficile de se défaire.

2.3 L'univers de *THX 1138* et sa dimension humaine

A présent, voyons l'influence que peut avoir cette dimension territoriale sur la dimension humaine, seconde composante du politique. Pour Ségur (1996, p. 18), une communauté est finalement l'association consciente et organisée d'êtres humains en vue de la poursuite de certaines fins.

2.3.1 La communauté

Dans *THX 1138*, nous nous rendons compte que les rapports humains qui découlent de cette société organisationnelle n'a finalement pour but que l'amélioration, sans précédent, de la productivité du travail qu'elle autorise. La priorité n'est plus forcément celle de la qualité du produit due à un champ d'expertise des ouvriers, mais plutôt celle de la quantité d'objets produits. En effet, les tâches nous semblent être divisées en gestes simples (principe du Fordisme), ce qui sous-entend qu'il n'est plus nécessaire pour les ouvriers de suivre un apprentissage spécifique. Par conséquent, ils deviennent facilement interchangeables par le principe de division du travail. D'ailleurs, suite à l'explosion provoquée par une surcharge de radiation dans l'usine au début du film [0:07:05], nous pouvons entendre le « Contrôle intérieur » annoncer que « L'accident du secteur L a encore détruit 63 membres de leur personnel, portant à 242 leurs pertes, contre 195 chez nous. Travaillez bien et évitez les accidents » [0:07:48]. Ce message nous laisse imaginer que ces lourdes pertes ne tarderont pas à être rapidement remplacées.

Toutefois, c'est bien le travail à la chaîne qui amène la représentation et le renforcement du seul lien social entre les habitants (sect 2.2.2). Ce lien n'est efficace que si seulement chacun de ses maillons l'est de son côté, c'est pourquoi l'interdépendance entre les membres du film nous paraît si restreinte. Cette cité ouvrière est, de fait, un système de production à part entière, allant même jusqu'à « produire » de la sociabilité (la centralisation du lieu de vie des travailleurs, les espaces de colocations étroits, etc.). Cependant, même si cette société définit l'homme comme un être intégralement socialisé, ce dernier n'est pourtant que le résultat de ce que la communauté veut qu'il soit. En effet, tout le corps social constitue son être, régit ses actes, lui impose ses fins. Des « observants » et des « observés », dont l'apparence ne permet pas de les différencier, s'immiscent

constamment et à tour de rôle dans l'intimité de leurs congénères par le biais d'une surveillance accrue, afin de s'assurer qu'ils ne dérogent pas à leurs fonctions (par exemple, la salle de contrôle où il est possible de voir ce qui se passe en temps réel dans la cité ouvrière [0 :04 :57], ou encore les regards qui se posent sur THX 1138 et LUH 3417 après leur rapport amoureux [0 :20 :42]). Ce genre de socialisation intégrale conduit en réalité, pour Polin (1982, p. 117), à l'assujettissement, à l'asservissement de l'individu par les regards, les jugements et l'hostilité de ces milliers de regards qui, tous, peuvent envier, accuser et dénoncer. En définitive, la qualification de « totalitaire » convient de nouveau parfaitement à la société de *THX 1138*. Le système se glisse dans la totalité de ses membres, où le « tout » entend exercer un pouvoir total. « Le pouvoir de tous sur tous » condamne chaque individu à ne pas être une personne à part entière mais totalement transparente. Les habitants de l'univers de *THX 1138* sont placés dans une sorte de promiscuité (ils vivent les uns à côté des autres), et non dans une continuité garante de sociabilité et d'amitié, comme le prétend le système. Les individus se concentrent davantage sur des échanges de biens et de services par la consommation.

2.3.2 La consommation

Quels que soient leur sexe ou leur âge, les habitants de *THX 1138* ne peuvent échapper à la consommation, régulièrement encouragée dans une société industrielle qui n'hésite pas à utiliser des méthodes d'influences nombreuses et redoutables. Dans *La société de consommation*, Jean Baudrillard (2008, p. 93) s'intéresse à la consommation comme structure des relations sociales dans les sociétés occidentales. Il y dépeint, entre autres, l'homme comme faisant partie de la famille « homo oeconomicus », qui favorise systématiquement les objets pour atteindre un certain bonheur (la satisfaction des besoins considérés comme essentiels, l'accumulation de

biens). Parallèlement, à partir de son concept de la « sollicitude » (Baudrillard, p. 267), il ne fait aucun doute pour l'auteur que toutes les pressions et les influences sociologiques, c'est-à-dire l'imposition sur les individus de normes dominantes en terme d'attitude et de comportement, n'ont qu'un seul but, celui de nous pousser à consommer toujours davantage pour arriver au « bonheur », créant par la même occasion notre isolement et notre dépendance face à l'objet. Il ne s'agirait plus de nous satisfaire par la consommation, mais au contraire de nous séduire pour nous détourner subtilement de nos envies propres.

D'après nous, ces définitions peuvent s'appliquer de manière globale au film *THX 1138*. De manière caricaturale, les voix répétitives poussent toujours davantage les individus à acquérir des biens et à répondre à des besoins d'estime (OMM : « Félicitons-nous de faire du commerce. Achète davantage. Dès maintenant. Achète et sois heureux » [0 :18 :00]) et d'auto-accomplissement. « Merci d'être aussi consciencieux » [0 :05 :02], dit une voix féminine pour remercier un habitant de sa consommation de sédatifs. Sans compter que le seul objet à acheter dans le film est appelé « le produit ». Le « produit » se révèle être une boîte colorée à plusieurs facettes, à l'utilité inconnue. Après sa journée de travail, THX 1138 se rend dans un magasin pour y acheter, avec ses « crédits » (ce qui sous-entendrait, dans cette logique, l'existence de dettes) l'un de ces cubes colorés, qu'il détruit aussitôt dans un « consommateur » une fois rentré chez lui [0 :12 : 39]. La consommation se voit donc réduite à un réflexe basique et vide de sens dans le film. Pour Baudrillard (Baudrillard, p. 267), cela est pourtant une caractéristique de notre société de consommation, puisqu'elle a besoin de créer des objets, puis de les détruire pour exister (et ainsi de suite). C'est ce renouvellement qui amplifierait l'idée de l'abondance et qui entraînerait un peu plus la dépendance de l'homme pour le matériel. En outre, pour comprendre la forte consommation dans ce type de société, Baudrillard (Baudrillard, p. 147) nous renvoie à l'influence propagandiste des mass-

médias par la publicité. Ce sont même, pour Herbert Marcuse (*L'homme unidimensionnel, essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, 1971, p. 157)

les communications de masse [(les médias) qui], en confondant d'une manière harmonieuse et qui passe souvent inaperçue l'art, la politique, la religion et la philosophie avec la publicité, réduisent ces domaines de la culture à leur dénominateur commun – la marchandise. La musique de l'âme devient la musique de la vente.

Voilà sans doute pourquoi tout se résume exagérément à la « marchandise » dans l'univers du film. L'influence propagandiste décrite par Baudrillard n'est pas sans rappeler encore une fois celle des mouvements totalitaires, où elle devient indispensable pour endoctriner les individus, pour répandre les idées, les tendances que le système totalitaire veut voir installées. Les médias (télévision, publicité, radios, etc.) séduisent les individus par les images d'efficacité et de plaisir, sollicitant constamment tout leurs sens. Ils réussissent à leur créer de faux besoins qu'ils adoptent. Ceci nous rapproche de la consommation de sédatifs dans le film, privant les individus de toutes émotions et de toute spontanéité. Nous entendons plusieurs fois « Pour plus de plaisir et d'efficacité, nous standardisons la consommation » [0 :06 :07]. La séquence dans laquelle THX 1138 regarde la télévision nous laisse imaginer qu'elle illustre pleinement cette idée. En effet, lorsque THX 1138 défile les chaînes, nous pouvons voir un homme s'exprimer vraisemblablement à propos d'un produit comme suit : « Nous n'avons encore jamais été aussi satisfaits » [0 :14 :20]. Herbert Marcuse écrit à cet égard que

Nous sommes confrontés encore une fois à l'un des aspects les plus vexants de la civilisation industrielle avancée, c'est-à-dire le caractère rationnel de son irrationalité. L'idée même de l'aliénation devient douteuse devant sa productivité, son efficacité, sa capacité d'augmenter et d'étendre le confort, de

transformer le gaspillage en besoin et la destruction en construction, et devant le fait que cette civilisation transforme le monde des objets en un prolongement de l'esprit et du corps de l'homme. Les gens se reconnaissent dans leurs marchandises ; ils trouvent leur âme dans leur voiture, leur chaîne stéréo, leur maison et leurs appareils électroménagers. Le mécanisme qui lie l'individu à sa société a changé et le contrôle social est ancré dans les nouveaux besoins qu'il a produits (Marcuse, p. 9).

Le système en place dans *THX 1138* arrive de ce fait à sa propre rationalité. Les hommes s'identifient tant aux biens matériels de cette société de consommation qu'ils deviennent finalement un objet eux-mêmes, leurs matricules respectifs nous signalant qu'ils peuvent être rattachés à des produits (« THX 1138 », « LUH 3417 », etc.). Aussi, LUH 3417, la partenaire de THX 1138, meurt « consommée le 21/87 » [1 :10 :52], tout comme la compagne de SEN 5241 [0 :26 :19]. Les gens meurent « détruits » comme des objets. Quoi qu'il en soit, pour Marcuse (Marcuse, p. 7), ce genre de croissance économique d'un système aboutit inévitablement à un gaspillage illimité.

Les contrôles sociaux entraînent le besoin irrésistible de la production et de la consommation des déchets, le besoin du travail abrutissant là où il n'est plus nécessaire, le besoin de loisirs qui apaisent et prolongent cet état de stupeur, le besoin de maintenir des libertés trompeuses telles que la compétition libre aux prix déjà fixés, une presse libre qui se censure elle-même, et le choix libre entre marques et gadgets.

Cependant, la société du film sait se montrer économe. Elle consacre un crédit précis à la gestion de chaque individu et aux problèmes qu'il peut engendrer. Par exemple, lorsqu'il faut traquer THX 1138, le contrôle budgétaire accorde un certain nombre de crédits pour la poursuite, puisque « Souvenez-vous. Soyez économes et respectez votre budget » [1 :05 :43]. S'il y a dépassement du budget, la poursuite s'arrête pour éviter de fragiliser l'économie.

Tout cela considéré, les vues mercantiles du film peuvent expliquer en partie pourquoi cette société présentée a perdu tout contact avec l'organique, la nature. Nous pouvons alors nous interroger quant à l'engouement des habitants du film pour cette organisation qui, selon nous, peut être déterminée par une idéologie.

2.3.3 L'idéologie

Dans *THX 1138*, la première impression qui se dégage est que les habitants adhèrent consciemment à la prise en charge de leur système. Ils intériorisent les normes et les rôles de leur milieu de telle sorte que celui-ci leur paraît naturel. Pour Hannah Arendt (2002), lorsqu'une société, par un endoctrinement idéologique, arrive à ce stade et parvient à faire disparaître toute nature spontanée chez les individus, en les convainquant qu'il les mène vers un monde meilleur, il s'agit de totalitarisme. En fait, les individus n'ont plus à se préoccuper de la façon dont cet objectif va être atteint, puisque ce nouvel ordre s'en occupe. C'est pourquoi ils choisissent généralement, plutôt que leur propre liberté, la cohérence totalitaire, une réalité alternative, une mécanique logique leur permettant de dissiper leur angoisse. Dans ces conditions, Hannah Arendt (Arendt, p. 611-613) révèle que les individus ne s'intéressent plus à leur propre bien-être (leur intérêt personnel n'a plus aucune espèce d'importance), perdant de cette manière leur identité. C'est alors que toutes les personnes deviennent en quelque sorte « unies » par le fait qu'elles partagent le même sort. Elles sont toutes isolées et manquent toutes de rapports sociaux normaux, comme nous avons pu l'observer dans le film (sect 2.3). Ce groupe de personnes forme à ce stade une « masse » qui n'est pas encore uniforme et qui n'a pas de but précis, ni d'intérêts concrets. Ce qui donne des repères à ces individus atomisés, c'est le mouvement totalitaire. En offrant un sens à la structure et une idéologie, il crée une identité commune, la masse lui en sera en retour reconnaissante. C'est ce qui semble arriver

dans la cité de *THX 1138* à différents niveaux : « travailler » ensemble pour « accroître la production », recevoir des « crédits », « consommer » des cubes et être « heureux », grâce au système. En somme, leur système offre un bien-être résultant du travail de tous, avec une rémunération personnelle et un certain bonheur.

Si la masse des individus accepte dans le film ce bonheur qui s'avère pourtant illusoire, c'est probablement selon Arendt (Arendt, p. 671) qu'elle veut fuir la réalité, laquelle lui paraît contradictoire, illogique, et par là-même insupportable. « Les masses sont obsédées par le désir d'échapper à la réalité, parce que dans leur déracinement essentiel, elles ne peuvent plus en supporter les aspects accidentels et incompréhensibles » (Arendt, p. 671.). Ceci nous rappelle que *THX 1138* et ses congénères consomment des doses quotidiennes de sédatifs qui les privent de relation affective (donc de tension), les rendant dociles, vulnérables et plus performant au travail. Ils deviennent des « êtres-machines » sans originalité, sans esprit d'initiative, sans rêve ni désir. Leur état mental n'est plus atteint par ce qui se passe autour d'eux (l'explosion de l'usine en début de film, la « destruction » de la compagne de SEN 5241). *THX 1138* et ses congénères échappent ainsi à la réalité, leur nature humaine est niée.

Par ailleurs, dans toute société totalitaire, il n'y a pas d'objectif politique au sens classique du terme, mais un objectif pratique du mouvement consistant seulement à encadrer autant de gens que possible dans une organisation et à les maintenir en mouvement (Arendt, 2002, p. 637). Dans cette logique, les ouvriers du film accomplissent tout bonnement leur tâche qui ne se trouve être que l'infime partie d'une œuvre. Cette « œuvre » ne présente en soi aucun intérêt puisque les ouvriers fabriquent eux-mêmes les robots de sécurité qui sont chargés de les encadrer et de les asservir. Elle permet au système de conserver ces travailleurs dans une certaine dynamique. La masse dans *THX 1138* ne sert qu'à nourrir le système, et en retour le

système lui prodigue ce dont elle a besoin, c'est-à-dire des drogues sédatives, une consommation uniformisée afin de limiter le choix et le libre arbitre. Comme le souligne Polin (1982, p. 107-108), les sociétés industrielles comptent parmi les sociétés les plus riches, mais en contrepartie, ce bien-être est généralement rendu possible par l'exploitation d'un pays et de sa main d'œuvre. Dans notre cas, ce sont les habitants de la cité ouvrière qui sont eux-mêmes exploités.

Tout compte fait, ces deux premières dimensions représentent sans doute un premier ensemble critique de la part de George Lucas dans son illustration du politique. Il s'agit de dérives de la société industrielle, poussées à l'extrême dans *THX 1138*. Selon Robert Dôle (1996, p. 103), avant le XXe siècle, le rêve américain, avait une influence positive sur les autres peuples du monde (comme peuvent en témoigner Hector Saint-John de Crèvecoeur ; Alexis de Tocqueville ; Frederick Turner). Pourtant, les critiques de notre siècle (Henry Miller, Herbert Marcuse, Allan Bloom, etc.) font état des injustices et des absurdités de la vie moderne façonnée sur le sol américain. La promesse d'améliorer la condition de l'homme s'est transformée en une menace contre les valeurs fondamentales de la civilisation occidentale. Cette menace pourrait s'illustrer à travers la société industrielle du film, qui entraverait le libre développement de l'esprit individuel, qui confondrait la vie publique avec la vie privée de telle manière que la vie privée est anéantie.

2.4 L'univers de *THX 1138* et la dimension spirituelle

La dévotion des individus pour le système dans le film *THX 1138* peut être également expliquée par la dimension spirituelle du politique. Comme le décrit Ségur (1996, p. 20), toute communauté a besoin de se tourner vers une divinité ou un concept qui lui est « extérieur », c'est-à-dire étranger à sa propre réalité (le divin, le peuple, la nation,

etc.), cela dans le but de garantir sa cohésion et d'acquérir une identité. Nous l'avons vu, certaines composantes du régime totalitaire jouent déjà, en quelque sorte, ce rôle. Cependant, la dimension spirituelle prend, selon nous, une place toute particulière dans la cité ouvrière de *THX 1138*. En effet, cette dimension mène à l'adoration du Dieu omniprésent, « OMM », auquel THX 1138 demande régulièrement appui et soutien dans un confessionnal. Ce qui nous intéresse dans la figure d'OMM, c'est qu'elle permet à la communauté d'opérer le tri entre « croyants » et « infidèles », comme le fait n'importe quel Dieu dans chaque collectivité (Ségur, p. 21), en y définissant les limites de la dévotion, de ce qui doit être sacré. Plus précisément, la présence d'OMM permet à la collectivité d'inclure certains individus dans la totalité unifiée qu'elle représente, et d'en exclure d'autres (Ségur, p. 21), ce qui a un certain impact sur le fonctionnement de la société. C'est par conséquent OMM, figure extérieure et transcendante au groupe, qui définit, d'après nous, une deuxième référence idéologique, voir symbolique, et orienter la dimension spirituelle au politique du film. La persistance de l'esprit religieux, la référence permanente à OMM, la division entre élus et non-élus ainsi que la présence de confessionnaux (Dôle, 1996, p. 12) nous rapprochent d'une forme de protestantisme, appelée le « puritanisme ». Nous nous proposons de suivre quelques orientations principales de ce mouvement qui nous semblent pertinent dans le cadre de notre analyse.

2.4.1 Le puritanisme

Le mot puritanisme apparaît vers 1562. A l'origine, c'est un mouvement spécifiquement anglais, à la fois religieux et politique, se développant sous le règne d'Elisabeth et se répandant dans tout le monde anglophone. Ce mouvement élisabéthain finit par se scinder et donne lieu à une révolution, à une guerre civile et à

l'explosion du non-conformisme. Pour tout dire, Armand Himy (1987, p. 6) explique que

La caractéristique du puritanisme est le passage qui s'effectue, du fait de l'agitation des Indépendants, de l'enseignement d'un code moral confié à l'Église, à la revendication politique et à l'individualisme économique. [...] Le puritanisme, phénomène religieux, au départ, s'est mué en autre chose, qui ne pouvait plus être limité à la seule religion, parce que les puritains [personne qui montre un respect rigoureux des principes religieux, moraux et politiques], comme d'autres, avant et après eux, se sont assigné la tâche formidable de sanctifier l'existence dans tous ses aspects, social, économique, sexuel, y compris la vie des affaires.

C'est de là que le puritanisme a trouvé son origine et sa force. John Adair (1982) écrit même :

Mesurée à l'aune des générations, la distance qui nous sépare de l'époque puritaine n'est pas si grande... Il n'est donc pas surprenant que survivent aujourd'hui les valeurs et les comportements puritains... Les vertus puritaines du travail, de l'épargne, de la sobriété, de la tempérance, de la confiance, de la modération, et de la ponctualité sont toujours là, mais elles servent les fins sociales et matérielles de ce monde... « Christianity is a busy Trade »... Le puritain dans l'homme moderne est toujours à l'ouvrage... Le puritain veille en nous aujourd'hui dans notre comportement de mari, d'épouse, d'artiste, de savant, de manager...

Selon Himy (1987, p. 108), le caractère américain est marqué de nos jours par la survivance de cet héritage puritain. Les puritains interviennent dans l'histoire de l'Amérique avec l'arrivée des Pères Pèlerins (*Pilgrim Fathers*) et l'établissement d'une colonie permanente, la plantation de Massachussets Bay en 1629. Ces nouveaux arrivants pensaient que l'Église et l'État devaient s'associer pour établir un nouvel ordre ecclésiastique et politique. Ils se considéraient également comme le peuple élu de Dieu, la nation sur laquelle « Il » répandait sa grâce divine et qu'« Il »

avait choisi pour servir de modèle à tous les autres pays du monde (Dôle, 1996, p. 45). C'est ce qui différencie les « croyants » des « infidèles » (la tendance puritaine divisera toujours le monde entre élus et non-élus, riche et pauvre, homme et femme, etc.). En définitive, les États-Unis ont été façonnés par une rigueur morale (*Precisianism*) et c'est pourquoi ils s'engagent fortement aujourd'hui à la défense des valeurs morales et religieuses (Himy, 1987, p. 108). Le *revivalism* (le réveil de la foi assoupie) s'est, quant à lui, lié avec l'évangile du travail et le juridisme moral, prêché par une éthique puritaine.

Une notion particulière retient par ailleurs notre attention, celle de *calling*. Chez les puritains, elle évoque une tâche imposée par Dieu. Il nous serait alors aisé de déduire que l'esprit capitaliste (la promotion de la production et des échanges commerciaux), qui oriente la vie dans le film *THX 1138*, est imposé par OMM. Pourtant, nous ne pouvons pas établir un rapport de causalité entre puritanisme et capitalisme, comme l'explique R.H. Tawney (1938, p. 225) : « L'esprit capitaliste est vieux comme le monde et n'est pas, comme on l'a souvent dit, issu du puritanisme. Mais il a puisé dans certains aspects du puritanisme tardif une vigueur... qui a fortifié un tempérament déjà puissant ».

L'esprit capitaliste n'a jamais été pour les puritains une valeur éthique. En effet, dans le puritanisme, tout ce qui est de l'ordre de la chair est dépourvu d'intérêt. Les puritains doivent alors se méfier de la jouissance instinctive et spontanée, de tout élément sensuel ou émotionnel s'ils veulent rester un peuple élu de Dieu, de là une certaine attitude négative de toute culture par les sens (Dôle, 1996, p. 95). Finalement, ne pouvant se livrer au plaisir, les puritains se concentrent davantage sur la prospérité économique. Ce nouvel intérêt commercial a eu tout d'abord pour effet d'éloigner les puritains de la ferveur religieuse. Les autorités ecclésiastiques se sont vues alors dans l'obligation de modifier les règlements d'adhésion à l'Église. Pour

Dôle (Dôle, p. 28), bien que la quête de l'argent soit condamnable, l'obtention de la richesse, par la pratique des vertus puritaines telles que la sobriété, le travail, la discipline et les études, devient alors acceptable et une récompense normale offerte par Dieu lui-même. Autrement dit, s'enrichir devient une manière de contribuer à la plus grande gloire de Dieu (Tawney, 1938). De cette façon, le dogme du mercantilisme rejoint le dogme éthique, où la production, avant même la consommation, est le fondement du système. Le puritanisme serait davantage un catalyseur du capitalisme plutôt que sa cause. En contrepartie, cette nouvelle perspective déplace subtilement la définition de la notion d'« élu ». Les nouveaux élus sont les riches (les producteurs) et les non-élus, les pauvres (les non-producteurs). La possession de l'argent est en fin de compte un signe de la grâce divine, c'est pourquoi leur association donne lieu à l'idée moderne que la production et l'accumulation de l'argent peuvent assurer le bonheur.

2.4.2 OMM et le puritanisme

Compte tenu de ce qui précède, la société de *THX 1138* nous semble présenter des similitudes avec le puritanisme, dans certaines conditions. En effet, si nous choisissons d'observer le film du point de vue puritain, nous pouvons dire qu'OMM (Dieu omniprésent) et le système en place s'associent pour établir un nouvel ordre ecclésiastique et politique. La cité ouvrière croit en OMM, qui impose et encourage la production de robots. Aussi, pour OMM, les ouvriers sont à son image, ils sont considérés quelque part comme un peuple élu. OMM dit à THX 1138 : « Tu es un Sujet du Divin, créé à l'image de l'Homme. [...] Soyons contents d'avoir une tâche à remplir » [0 :11 :31]). Cela étant dit, il est maintenant plus facile de différencier les « croyants » et les « infidèles » de cette cité. Les « producteurs » sont conformes à ce qu'OMM demande. Etant privé de toute émotion grâce aux sédatifs qu'ils

consomment, leur performance au travail est accrue (« La perfection de la performance est une parfaite performance » [0 :30 :24]), sans quoi ils échoueraient. THX 1138 explique même à OMM : « Les sédatifs... Je prends de l'étracène. Ça ne me semble pas assez fort. J'ai du mal à me concentrer » [0 :11 :13]. Quant aux non-producteurs, non-conformes, leur sort est l'exclusion. Ils sont regroupés dans une sorte de prison [0 :46 :07], que THX 1138 ne tardera pas à rejoindre (chap. 3).

Malgré tout, lorsque THX 1138 se confesse, ce n'est pas OMM que nous découvrons ou qui se manifeste de manière concrète. Nous pouvons remarquer dans le film qu'au point de vue visuel, il s'agit seulement d'une image inanimée d'OMM, qui n'est que la reproduction d'une œuvre de Hans Memling, *Christ Giving His Blessing* (1478). Du côté sonore, un court plan nous montre un reptile posé sur des circuits électriques, qui semble tout proche de bandes pré-enregistrées qui diffusent la voix d'OMM [0 :11 :29]. De plus, nous pouvons remarquer lors d'un échange entre THX 1138 et SEN 5241 qu'a été gravé sur un mur « OMM est un hologramme » [0 :29 :48] (un hologramme étant la représentation d'une image en trois dimensions). Il y a donc bien une transcendance, mais ce n'est nullement celle d'un Dieu créateur. En vérité, il doit plutôt s'agir d'une intelligence que nous ne pouvons déterminer. Si le film est un univers sans véritable Dieu, c'est probablement parce qu'il est lié au monde de la société industrielle, c'est-à-dire au monde de la technique et de la science, pour lesquelles l'homme devient esclave. « Que la SF soit un monde sans Dieu, voilà qui tient au fait qu'elle est d'abord et avant tout centré sur l'homme et ses conditions de vie. Voilà qui tient, au fond, à sa dimension de critique sociale » (Dufour, 2011, p. 202). A la fin des années 1960, le cinéma de SF commence à assumer la caractéristique fondamentale de la SF littéraire, qu'est la critique de la religion (Dufour, p 206). Ce n'est tout compte fait peu surprenant de voir ici cette dimension spirituelle prendre une part importante dans l'histoire de George Lucas.

Même si *THX 1138* ne contient pas toutes les caractéristiques du puritanisme, comme l'individualisme (certaines comme le confessionnal ou encore la cruauté seront traitées ultérieurement), les références qu'il peut présenter contribuent au mode de fonctionnement en place et vont de paire avec les définitions du régime totalitaire vues précédemment. Ce modèle d'élément transcendant, OMM, duquel relève le groupe social mais auquel il ne se confond jamais totalement, sert de point de repère. C'est donc le religieux qui structure le social par un corpus de normes permettant d'identifier l'interne et l'externe, l'ami ou l'ennemi, ce qui définit ce qui est souhaitable pour la survie de la communauté de *THX 1138*.

2.5 Les fins de la communauté de *THX 1138*

A partir de ses trois dimensions (territoriale, humaine et spirituelle), la société de *THX 1138* assigne au politique des fins qui lui conviennent, en fonction de ses convictions propres. Ces fins peuvent s'exercer au nom de deux orientations majeures qui peuvent être, d'une part, « objectives » (la défense, la sécurité collective) et, d'autre part, plus « subjectives » (influencées par des convictions d'une pensée dominante).

Objectivement, si nous considérons que la fonction première du politique est d'assurer la survie de la société (Ségur, 1996, p. 56), les fins que nous avons pu décortiquer via les doctrines précédemment analysées dans le film sont légitimes. En effet, l'ensemble du système réussit à faire vivre les citoyens en paix et « heureux ».

En outre, les membres de la communauté ne souhaitent absolument pas quitter ce système. Par exemple, lorsque LUH 3417 amène petit à petit THX 1138 à s'en détourner, ce dernier lui demande : « J'étais heureux. Pourquoi m'as-tu troublé ? »

[0 :20 :00]. C'est le cas également de SEN 5241, peu avant son arrestation qui, devenu fugitif, demande une seconde chance à OMM pour réintégrer le système. « Je veux faire quelque chose. Faire demi-tour. Je peux recommencer. Je peux changer. Je peux rendre service. Je n'ai besoin... que d'un peu de repos » [1 :08 :24].

De plus, afin d'assurer la survie de toute société, le politique doit éviter qu'elle ne se disloque à cause de divisions intérieures ou de pressions extérieures (Ségur, p. 43). À première vue, de par la défense et la sécurité collective assurées par les robots policiers, il s'agit au politique du film d'éviter le déchaînement de la violence contre et entre les citoyens. Cela ne peut se faire que si la collaboration interne et l'intégrité de la société contre les agressions externes (par des « non-croyants ») peuvent être garanties, d'où la sollicitation constante de la coopération de tous par les robots policiers et de l'utilisation de sédatifs (ne pas en consommer rendrait l'individu coupable de « non-alignement thérapeutique » [0 :06 :43]), ayant dans ce cas-ci le rôle de *catharsis* (tout comme le lynchage que THX 1138 regarde à la télévision [0 :14 :28]) pour expulser la violence qui menace toujours de proliférer chez les individus. Néanmoins, la défense et la sécurité collective dans l'univers de *THX 1138* encourent une critique qui peut faire douter de sa validité. En effet, même si elles se révèlent porteuses d'un angélisme redoutable, se présentant comme assurant la paix (Une voix robotisée : « Si vous avez un ennui, nous sommes là » [0 :03 :14] ; un robot policier : « Tout ira bien. Remets-t'en à moi. Je suis là pour protéger. » [0 :34 :58] ; ou encore « Tout ira bien. Nous sommes là pour vous aider. [...] Nous ne vous ferons aucun mal » [1 :10 :40]), elles finissent par constituer une tranquillité commune aussi abstraite que confortable. À aucun moment, il n'est expliqué aux habitants (ni aux spectateurs) dans quelles conditions cette paix, cette sécurité et cette défense s'inscrivent. C'est pourquoi, si ces doctrines prétendent dévoiler une certaine nature du politique et des fins « objectives » dans *THX 1138*, elles restent toutefois

marquées selon nous par un contexte idéologique, culturel et par une intention plus ou moins affichée d'une pensée dominante, qui en fausse la perspective.

Ainsi, s'il existe des lois qui déterminent la vie en société qui ne sont pas produites par les habitants de *THX 1138* ou, du moins, ne sont pas voulues par eux, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une conception « hétéronome ». La notion d'hétéronomie évoque pour Ségur (Ségur, p. 30) « la détermination du social par un principe qui lui demeure extérieur et qui lui assigne des fins particulières ». Les doctrines qui tentent de justifier la nature profonde du politique dans le film sont largement influencées par une pensée dominante. Historiquement, un certain nombre de doctrines ont expliqué la nature du lien social par référence à des vérités révélées ou cachées dont l'homme n'était pas l'auteur et qu'il lui appartenait seulement de découvrir et de respecter (Ségur, p. 30). Cependant, ces doctrines ne se situent pas toutes sur le même plan. Certaines sont fondées sur la raison (doctrine rationaliste), d'autres davantage sur la métaphysique. Du fait que la société de *THX 1138* repose sur la croyance en une réalité supra-naturelle, supérieure à la raison (OMM), nous amène à penser qu'il s'agit d'une doctrine métaphysique. Avant tout, selon Ségur (Ségur, p. 33), le politique serait, à la base, une expression du religieux. De ce fait, ceci nous laisse supposer que « l'Église » serait dans l'ordre des premiers fondements de la société de *THX 1138*, reposant sur l'obéissance, la foi et lui donnant son unité ainsi que sa cohésion. Ceci expliquerait pourquoi le politique dans *THX 1138* est présenté par une intelligence indéfinie comme l'œuvre d'un Dieu, OMM. L'existence de ce projet divin, garantissant comme finalité la paix intérieure et extérieure, contribue ainsi à l'adhésion des individus pour ce système en s'appuyant sur la base de leur seule foi (obéir au pouvoir, faire œuvre de piété).

Au fond, ces fins, qu'elles soient objectives ou subjectives, recherchent « la durée ». Elles inscrivent les habitants de *THX 1138* dans une perspective du long terme, voire de l'éternité. Le politique n'est jamais que l'exercice d'une fonction permettant à la société de survivre à ses propres divisions (Ségur, p. 45). Cette volonté de préservation s'exerce par le partage d'une valeur essentielle, l'ordre (régularité, stabilité), et l'établissement d'un règlement qui doit être respecté par les individus. Le politique peut alors se comprendre comme « une communauté consciente d'elle-même dans son effort pour durer et cherchant à assurer la pérennité d'un ordre donné sur un territoire donné par la fixation de règles qui doivent être observées par le groupe » (Ségur, p. 51). Pour garantir la permanence de cet ordre social, il faut à cette société le pouvoir de décider et d'imposer des décisions à l'ensemble de la collectivité. Aussi, s'il y a fixation de règles, la notion de pouvoir (pouvoir de décider) apparaît et devient inséparable de la notion de politique. La collectivité se dote alors d'une organisation, plus exactement d'un pouvoir organisé, qui représente le moyen pour maintenir ce grand ensemble en place et le perpétuer.

2.6 Le politique dans l'univers de *THX 1138*, en somme

Insensibilisés par le confort d'une vie lisse et un discours socio-religieux, les habitants dans *THX 1138* sont réduits à une simple fonction et ne songent jamais à contester. Finalement, c'est un système extrêmement efficace, rappelant celui des régimes totalitaires, car ce sont les esclaves eux-mêmes qui, entre eux et du fait de leur aveuglement par différentes doctrines, le maintiennent fonctionnel. D'après nous, George Lucas parvient à exprimer l'idée que le développement d'une série de techniques permettra à l'oligarchie en place de faire apprécier progressivement à la population sa propre servitude. A cela s'ajoute l'idée d'un fascisme psychologique assez déroutant. Chacun exige de tous qu'ils se conforment aux normes sociales

auxquelles, eux mêmes, obéissent sans remise en cause. Il en résulte une société terrible, standardisée, qui s'autocontrôle. D'ailleurs SRT, l'hologramme, constate que « tout s'est passé si lentement que les hommes n'y ont rien vu » [1 :00 :27].

A présent, nous devons analyser le politique dans cet espace spatial à plus petite échelle. A partir des différentes interventions du héros THX 1138 dans cet univers, nous allons observer la façon dont l'organisation du politique, plus exactement le pouvoir organisé, maintient et perpétue ce système en place.

CHAPITRE III

LE POLITIQUE ET LES PERSONNAGES DANS *THX 1138*

Afin d'étudier le politique dans le film *THX 1138*, analysons à présent, et ce à plus petite échelle, les personnages principaux de l'histoire dans le but de comprendre la représentation des individus et leurs comportements au sein du politique.

3.1 Le « contexte séquentiel » et la « dynamisation de l'espace » selon Thomas Schatz

Après l'exploration du contexte spatial, le second axe de recherche de Thomas Schatz pour l'étude d'un film et de son genre nous renvoie cette fois-ci au parcours du héros et de son action dramatique. Cette structure dynamise le conflit culturel inscrit dans le contexte spatial du genre (chap. 2) et mène à la résolution de l'histoire. En cela, l'auteur recommande une analyse approfondie du rôle du héros générique. C'est ce personnage-clé qui définit l'espace qu'il habite, étoffe les oppositions culturelles autochtones à cet espace et détermine l'exécution des conflits. Autrement dit, le héros agit comme un véritable agent catalyseur en dynamisant son espace jusqu'à la conclusion du film, par ses actions et ses interactions, selon qu'il subit ou incarne les conflits culturels inhérents au contexte spatial du genre dans lequel il vit.

Le héros traditionnel est analysé par Joseph Campbell, anthropologue, dans *Le héros aux mille et un visages* (1949). Campbell remarque que le héros repose sur des éléments qui ne varient pas. Il étudie diverses cultures à travers l'Histoire et dans le monde pour finalement retrouver, de façon plus ou moins universelle, le thème du voyage initiatique : le héros *quitte sa communauté, accomplit des épreuves, fait des connaissances puis retourne au village*. Campbell démontre ainsi que toutes les histoires sont l'expression d'une même histoire *type* qu'il nomme le « voyage du héros », ou « mono-mythe ». Pour lui, la religion, la philosophie et les sciences se sont nourries de ce récit modèle qui constitue la base de nos civilisations. De là, Campbell parvient à construire une analyse rigoureuse qui détaille chaque étape fondamentale de l'aventure du héros et qui synthétise une structure de récit que l'on retrouve finalement inchangée chez les occidentaux, les orientaux, les aborigènes ou encore les indiens. A partir de cette étude, Christopher Vogler, analyste dans les domaines de la mythologie et du parcours héroïque, retient dans *Le guide du scénariste : la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque* (2009), les principales étapes initiatiques du héros : le conflit (4 sous-étapes), le combat (4 sous-étapes) et l'obtention de la victoire (4 sous-étapes) ainsi que les différents archétypes (personnages ou symboles récurrents) qui accompagnent le héros. De cette synthèse finale, il est alors intéressant d'étudier l'évolution du héros de THX 1138 et des autres personnages dans les trois tableaux que distingue George Lucas. Le premier nous présente les événements qui conduisent à l'arrestation de THX 1138, le second relate les événements qui ont lieu pendant son emprisonnement et le troisième relate ceux qui interviennent lorsqu'il essaie de s'évader (Hearn, 2005, p. 46).

Schatz développe principalement deux types de héros génériques (le héros individuel et le héros collectif) qui, selon leurs caractéristiques, déterminent l'ensemble de l'univers dans lequel ils évoluent. Dans un espace déterminé (chap. 2), le héros

individuel (le détective dans le Film noir, le cow-boy solitaire dans le Western) intègre la vision préétablie d'un monde rigide qui organise la dynamique de son environnement, où les forces culturelles fondamentales sont en conflits, en compétition avec la domination idéologique et le contrôle physique de la communauté. Son parcours consiste à entrer dans un groupe, à partager son aventure et à s'y investir, puis son destin le rendra à son existence solitaire (Schatz, 1976). L'individualité et la capacité de violence du héros individuel suggèrent une certaine allégeance aux forces de l'anarchie, et son refus de partager ses aptitudes à la communauté renforce l'ambivalence fondamentale de ce personnage.

Les genres intégrant un héros « collectif », un personnage principal attaché à plusieurs autres personnages qui possèdent une compétence spécifique et qui s'unissent dans la poursuite d'un objectif commun (un groupe de soldats dans le film de guerre par exemple), ont tendance à être dominé par deux grands conflits. Le conflit externe oppose le collectif contre une force étrangère qui le menace par l'inculcation de sa culture immédiate, et un conflit interne qui retrace le succès ou l'échec de chacun des membres à s'intégrer en une unité cohérente afin de mettre fin ou non au conflit externe (le profil du contrebandier Han Solo dans *Star Wars, Episode IV: A New Hope* qui préfère se détacher de l'Alliance Rebelle lors de l'ultime assaut de l'Etoile de la mort, mais qui réapparaît à la dernière minute, prouvant ainsi qu'il a changé puisqu'il accepte maintenant de risquer sa vie pour le groupe). En général dans les genres de guerre et de science-fiction, l'avenir de la société dépend de la cohésion interne du groupe et, de manière détournée, de la société américaine qui cherche à protéger et à se perpétuer en affrontant toute force destructrice.

Plus précisément dans la SF, Schatz explique que le héros collectif n'habite pas seulement dans un environnement d'action contestataire, c'est aussi un participant immédiat dans la lutte elle-même. L'espace déterminé y est généralement si étendu qu'il touche des conflits globaux (mondiaux), voire interplanétaires. Par ailleurs, même si, initialement, il peut y avoir un groupe de héros, celui-ci se réduit au fil de l'action, laissant à la fin de l'histoire un héros unique, pouvant représenter certains traits du héros individuel. Ce héros se retrouve face à une résolution intellectuelle ou morale au dilemme culturel présenté dans le film, au lieu d'une résolution physiquement destructrice comme dans le film de guerre puisque le genre SF traite davantage des inquiétudes générales concernant notre propre développement technoculturel plutôt que d'une invasion étrangère.

Bien que THX 1138 comporte selon nous les traits à la fois du héros individuel et du héros collectif de Schatz, notre regard se tourne davantage vers une autre catégorie de héros, que l'on appelle l'« antihéros » (Vogler, 2009, p. 46). De là, nous pourrions dresser un portrait du héros et des autres personnages, ce qui nous va nous aider à comprendre les postures de chacun au sein du politique.

3.1.1 Les héros dans la SF

Les auteurs de la SF créent généralement des héros cherchant, dans d'autres mondes et d'autres histoires, des réponses aux problèmes de notre temps. Ces héros se trouvent bien loin des héros « classiques » (jeunes, athlétiques, inventeurs, plein d'avenir, etc.). Ils peuvent être de tous âges, de toutes classes sociales, de toutes professions, sans compter qu'ils sont également plus complexes, plus vulnérables, voir plus humains que les héros habituels (Dispa, 1976, p. 17). Bien souvent, les péripéties de l'histoire amènent ce personnage à être « différent » parce qu'il ressent,

à un moment de sa vie, un « manque » (une qualité absente telle que le pardon, la compassion, l'expression de son amour ; une personne enlevée, etc). Le héros de SF acquière une certaine originalité par rapport à ses semblables (la masse), ce qui va lui faire reconsidérer son existence et le rendre non-conformiste. De ce fait, il est souvent considéré comme fou par les autres individus. Il doit alors feindre de se conformer aux règles sociales pour pouvoir fuir son monde (le héros devient un nomade, un errant). Ainsi, à travers ces étapes, il va « se changer lui-même pour changer le monde. Le monde changé, le sauvera [peut-être] lui-même » (Dispa, 1976, p. 19).

A partir de ces caractéristiques communes, la romaniste Marie-Françoise Dispa dans *Héros de science-fiction* (1976, p. 30-34) définit quatre familles de héros. Il s'agit du « surhomme », « l'homme du destin », du « témoin » et de « l'homme de la rue » (Dispa, p. 21-40). Le « surhomme » possède des pouvoirs intellectuels et psychiques souvent prodigieux. C'est un être supérieur, apparaissant généralement sous les traits d'un mutant. « L'homme du destin » correspond à une personne d'abord insignifiante puis, par sa lucidité, son intuition, son savoir et sa curiosité, elle est amenée à découvrir qu'elle est unique, c'est pourquoi elle décide d'être un héros (ce qui lui plaît). Quant au « témoin », il représente une figure de l'information (presse, journaliste). C'est un spectateur au cœur d'évènements, qu'il subit passivement. Son honneur professionnel et son obstination lui tiennent lieu de courage, ce qui le pousse à l'extrême là où tous les autres s'arrêtent.

Enfin, « l'homme de la rue » est un portrait peu flatteur de l'image que nous avons du héros classique. Il est, en d'autres mots, un « antihéros », une sorte de héros particulier vu comme un ennemi par la société dont il ne respecte pas les lois. Il est en général ni aimable, ni admirable, mais profondément sympathique au public parce qu'il fait partie de son vécu à un moment ou à un autre de sa vie, ce qui nous semble davantage correspondre au héros du film *THX 1138*.

3.2 THX 1138, « l'homme de la rue »

THX 1138 se présente à nos yeux comme un être banal et ordinaire, évoluant dans un univers quotidien sans relief où, pour Thomas Schatz (1976), les forces culturelles fondamentales sont en conflit entre une domination idéologique et un contrôle physique de la communauté. Si nous dressons le portrait du protagoniste tout au long du film, nous pouvons dire qu'il s'agit d'abord d'un ouvrier insignifiant, sans ambition, qui chérit sa médiocrité et qui l'entretient avec ferveur. Aussi, fondu dans la masse, il jouit pleinement de sa conformité (sect. 2.3.3). Et même s'il se croit heureux, THX 1138 est assailli de pressentiments qu'il ne peut expliquer, provoqués par l'influence de sa colocataire LUH 3417. Cela bouleverse son existence, il se retrouve « changé » et projeté dans un univers qui lui est totalement étranger, dans le monde de l'action et de la responsabilité, cela malgré lui. Il doit petit à petit délaisser le confort de la technique (l'ordre) pour son instinct (la nature). En réalité, cette situation l'embarrasse fort, puisqu'il veut, d'une part, résister au conditionnement de cette société et, d'autre part, garder son sentiment de sécurité (auquel il lui est difficile de renoncer, bien qu'il subisse l'autorité du système et ses désirs de production). Si l'aventure de THX 1138 est périlleuse et peut engendrer sa mort ou sa ruine, elle rappelle au spectateur que rester dans le passé et nier la réalité peut tout autant être fatal. La posture de « héros » chez THX 1138 n'est donc pas un choix délibéré de sa part et cette circonstance lui permet d'exprimer des qualités et des aspirations, jusqu'ici refoulées par la contrainte. En effet, privé de sédatifs, THX 1138 commence par ressentir une certaine insatisfaction, puis un danger potentiel lié au fait que la masse insouciante reçoit tout ce qu'elle peut désirer sans remettre en cause le système. L'humanité courant à sa perte, THX 1138 est obligé de fuir pour s'émanciper, un certain sens de la vie. En fin de compte, ce portrait de THX 1138 rejoint complètement la définition d'« homme de la rue » tel que le décrit Marie-Françoise Dispa (1976, p. 30-34).

3.2.1 THX 1138 et ses semblables

L'humanité dans *THX 1138* se maintient dans une stase perpétuelle, opposant à tout changement une résistance acharnée (sect 3.4). Elle pense avoir trouvé la sécurité dans l'invariabilité, c'est pourquoi elle se trouve plongée dans une béatitude douteuse qui la satisfait. THX 1138 constitue un élément perturbateur dans ce système, puisqu'il vient troubler le quotidien de ses concitoyens par son non-conformisme (fin de la consommation des sédatifs, rapport amoureux avec LUH 3417). Notre héros est devenu une « anomalie » que le politique doit à tout prix maîtriser. La société, dans son ensemble, endosse ainsi le rôle de l'antagoniste. Seul importe le pouvoir du système, quitte à exterminer et ruiner par la technologie (les robots policiers, la surveillance électronique, etc.) les personnes « anormales », cela dans une totale indifférence. Il n'y a aucune compréhension de la situation de la part des individus, qui n'hésitent pas à condamner sévèrement THX 1138 pour ces transgressions (la sentence mortelle est demandée par le procureur), dans le seul but de rétablir l'ordre.

Par ailleurs, THX 1138 est censé, comme tout héros, sauver l'humanité. Néanmoins, il garde avant tout son instinct de survie pour lui-même, ce qui explique en partie pourquoi il se retrouve à être le « seul rescapé » de cette société ouvrière. A notre sens, George Lucas choisit une conception de l'homme plus réaliste, autrement dit un mélange de faiblesse (voir de lâcheté) et de courage, dans le but de nous apporter une réflexion sur le politique.

3.3 Les autres archétypes

Les archétypes permettent aux personnages une grande souplesse de langage. Ils aident à mieux comprendre la fonction jouée par un personnage à un moment donné

de l'histoire. Les archétypes peuvent être utilisés pour construire un personnage qui sera à la fois un individu unique et le symbole universel de l'ensemble des défauts et qualités humaines. Le récit développe un climat psychologique plus proche de la réalité. Psychiatre suisse, Carl Gustav Jung pense que chaque personne est née avec un modèle inconscient de ce qu'est un « héros », un « mentor » ou une « quête », c'est pourquoi les différentes civilisations, qui ne parlent pas la même langue, peuvent se retrouver dans les mêmes histoires (*L'homme et ses symboles*, 1964). L'individu fait ainsi parti d'un code universel qui s'exprime sous forme d'archétypes, renfermant les modèles élémentaires de nos comportements et de nos représentations. D'après Vogler (2009, p. 38), nous pouvons ainsi considérer

les archétypes classiques comme les facettes de la personnalité du héros, les autres personnages représentant l'alternative entre le bien et le mal. Un héros traverse parfois le récit en rassemblant et en assimilant l'énergie et les traits de caractère des autres personnages pour les faire siens et devenir ainsi un être humain achevé.

Parmi les archétypes les plus fréquemment utilisés dans une histoire (Vogler, 2009), le héros, le Mentor, le Gardien du seuil, le Messenger, l'Ombre et le Trickster sont d'après nous évoqués dans l'univers de *THX 1138*. Chaque archétype, déterminé par cet univers, va avoir une incidence sur le parcours de THX 1138.

3.3.1 L'arrestation de THX 1138, LUH 3417 et le politique

Les caractéristiques du héros THX 1138 définies, intéressons-nous aux interactions des autres personnages avec cet univers pour en apprendre un peu plus sur la vision du politique dans le film. Après avoir stoppé leur consommation de médicaments, THX 1138 et sa colocataire LUH 3417 commencent à ressentir des émotions

inconnues, font l'amour et conçoivent un enfant, avant d'être dénoncés par le contremaître SEN 5241. Dans ce « premier acte », l'événement, la place et le rôle de LUH 3417 ont toute leur importance en ce qui concerne le fonctionnement du politique et les péripéties du protagoniste dans cette société.

3.3.2 LUH 3417, une femme dans la science-fiction

De manière générale, Marie-Françoise Dispa remarque que les histoires de SF sont principalement constituées de mondes d'hommes, et rares sont les femmes au premier plan (1976, p. 80). Dans le film *THX 1138*, le personnage féminin LUH 3417 tient une place primordiale jusqu'à l'arrestation de THX 1138 (seulement quelques apparitions par la suite). C'est elle qui réveille chez lui des échos demeurés silencieux en le privant de sédatif. Autrement dit, elle est l'élément déclencheur dans la structure narrative du film, puisqu'elle contribue à l'événement qui altère la situation initiale et qui engendre les péripéties de THX 1138 (Aristote, 1990).

Comme nous allons le voir, LUH 3417 peut représenter plusieurs archétypes, en fonction du cours de l'histoire. Dans le cas présent, elle est le « Messenger » de l'histoire (Vogler, 2009, p. 61). Elle est porteuse d'un défi que THX 1138 doit relever, sa présence annonce la venue de grands changements, plus rien ne sera comme avant. Le héros doit alors prendre une décision, agir en acceptant ce nouveau conflit. Une fois THX 1138 conscient de ses émotions, elle devient simplement une compagne attentive et reproductrice dans le reste de l'histoire, comme le remarque Dispa pour la majorité des personnages féminins de SF (1976, p. 80). Le héros peut trouver alors auprès d'elle tendresse et compréhension. Il la considère comme inoffensive et fragile, c'est pourquoi THX 1138 cherche à la retrouver et à la protéger par instinct. Toutefois, vu sous un autre angle, LUH 3417 est véritablement la cause

des maux de THX 1138. C'est « de sa faute » s'il devient non conforme et qu'il est traqué par le système (il le lui reproche, par ailleurs). L'image d'une femme qui détourne le héros de son objectif (dans le cas présent, THX 1138 est détourné de sa production de robots, de sa conformité, etc.) est également une caractéristique récurrente dans la SF. LUH 3417 devient synonyme de danger, non seulement pour THX 1138 mais aussi pour le politique en place.

3.3.3 LUH 3417 et la religion

Pour Alexandre Hougron (2000, p. 93-94), la femme évoque la « démonité » dans plusieurs religions. Il existe d'après l'auteur un puissant parallélisme entre la femme et l'animal dans notre culture, qui converge vers une idée identique de « l'étranger ». De la fin de l'Antiquité au Moyen-Âge, la société occidentale chrétienne sépare l'homme de l'animal, ce dernier étant assimilé au Diable parce qu'il représente un axe symbolique où s'articule l'idée de monstruosité, de destruction, de danger (apocalypse, fin du monde, etc.), de pouvoir et de sexualité (Hougron, p. 45). Tout rapprochement entre les deux est sanctionné, cela pour mieux poser et définir ce qu'est « l'humain ». Pour le catholicisme, la femme représente cette part animale, c'est pourquoi elle peut être considérée, selon Dôle (1996, p. 102), comme destructrice chez les puritains. Ceci n'est pas sans nous rappeler la figure d'Ève dans la chrétienté (*Le livre de la Genèse*), qui correspond à la parabole du serpent. Aussi, nous l'avons constaté, la place de la religion est conséquente dans *THX 1138*. Rappelons-le, le puritanisme est une philosophie et une conception du monde établie sur la notion d'« ordre ». Il n'y a donc pas de place pour les émotions et les sentiments, ni pour le plaisir charnel, qui se rapprocherait alors trop de la nature sauvage des animaux. C'est probablement pourquoi toute sexualité est condamnée dans cette société et que toute femme est dangereuse parce que son alter ego peut

succomber à sa beauté. Aimer une femme devient une source de faiblesse, source de toutes les tentations (l'un des plus grands thèmes puritains) et de toutes les trahisons par rapport au politique en place. « Seule la virginité dans l'ordre puritain peut faire écran contre le Mal », explique Hougron (2000, p. 101).

Par ailleurs, nous notons la forte concentration de confessionnaux dans le film. La confession s'avère être une figure du catholicisme, c'est l'« outil puritain » par excellence. Elle est souvent une profession de foi : les individus affirment qu'ils ont « reçu » le Saint-Esprit, que leur « régénération » est donc assurée et qu'ils font partie du peuple élu (Dôle, 1996, p. 83). L'objectif est d'absoudre le pécheur, de le purifier de ses péchés et de le rendre religieusement exemplaire.

Le conflit entre LUH 3417 et le politique est révélé par la dépréciation de l'ordre sensuel et du charnel au profit du spirituel, puis du rationnel. LUH 3417 est une femme faisant preuve d'une certaine animalité (le pouvoir, le sexe) que la société doit neutraliser. Si nous comparons l'histoire d'Adam et Ève avec celle du film, force est de constater qu'il y a de fortes similitudes avec THX 1138 et LUH 3417. Les sédatifs sont en quelque sorte la pomme et la sexualité un délit, donc un péché. Nous pouvons même observer succinctement un reptile dans le film lors d'une confession de THX 1138, qui renverrait à l'image du serpent, symbole du mal et initiateur du mensonge [0 :11 : 31].

3.3.4 LUH 3417 et la sexualité

En règle générale, en ce qui concerne la sexualité, il règne dans les dystopies une grande frustration. L'amour est écrasé par le système en place et le héros en vient, comme Winston dans *1984* (Orwell, 1949), à « aimer Big Brother » en désespoir de

cause. Dans *THX 1138*, les écrans fonctionnent comme des filtres de censure dans une logique de prohibition, comme-ci il fallait éviter tout contact direct avec la matière. Les scènes de sexualité sont réduites à des mouvements, des corps informes et masqués par un effet de clearscan (des bandes noires qui balayent l'écran de façon régulière) [0 : 21 : 21].

Aussi, la SF n'hésitant pas à détourner des idéologies anciennement religieuses (le puritanisme), les femmes font véritablement peur aux hommes en tant que mères ou objets sexuels dans ces univers. La sexualité n'est alors jamais mentionnée, ce qui fait que la femme reste effacée, reléguée le plus souvent au rang de techniciennes ou de spécialistes. Au départ, LUH 3417 n'a aucun intérêt pour THX 1138. « Que suis-je pour elle, et elle pour moi ? Rien [...] Nous ne partageons que l'espace », confesse le protagoniste [0 : 17 : 00]. Il n'est pas étonnant dans ce cas que toute connotation sexuelle soit bannie dans la société de *THX 1138*, à l'exception, peut-être, des lettres THX qui renvoient de façon subliminale au mot « Sex », et celles de LUH au mot « Love » (Lucas, 2010). Aussi, force est de constater que la féminité chez LUH 3417 est dissimulée. Ses vêtements blancs et larges ne laissent pas voir ses formes, ses cheveux rasés lui retirent son charme, sans compter qu'elle est victime du déni du désir féminin (*THX 1138* est sous sédatifs). Heureusement, dans la SF, l'amour triomphe entre le héros et la femme chaque fois que la logique le permet. LUH 3417 initie à la sexualité THX 1138, comme moyen d'atteindre un degré supérieur de conscience pour le héros. Elle revêt l'archétype du Mentor, « du guide », dans le domaine sentimental (Vogler, 2009, p. 52). Néanmoins, THX 1138 apprend finalement que LUH 3417 a été « consommée », c'est-à-dire qu'elle a été supprimée suite à son « péché » amoureux. Pour survivre dans cette société, il ne faut pas avoir de relations sexuelles. C'est une nouvelle fois une application ouverte du code puritain, la virginité et l'innocence étant toujours récompensées dans le film comme dans notre société.

Nous remarquons la présence d'enfants dans la cité ouvrière, ce qui sous-entend une possibilité de reproduction. Nous pouvons donc nous interroger sur l'origine de ces enfants et sur l'identité de leurs parents, même si nous avons peu d'information à ce sujet. Nous supposons, dans la logique SF, que cette société s'appuie sur le concept d'eugénisme, où les gamètes des parents sont triés et sélectionnés afin de concevoir *in vitro* des enfants ayant le moins de défauts et le plus d'avantages possibles pour la production de robots, comme dans *Le meilleur des mondes* (Huxley, 1931). Il nous est d'ailleurs possible de voir à maintes reprises des fœtus dans des bocaliers alimentés par des tuyaux, sans que nous sachions toutefois s'ils sont vivants ou non [1 :00 :28]. Finalement, la réelle reproduction visible reste celle des androïdes construits de la main de l'homme. Il est donc question de stérilité, d'impuissance à donner la vie si elle n'est pas « manufacturée ». Quant aux rapports sexuels entre humains, ils auraient disparus au profit de machines télévisées qui comblent toute pulsion (le sexe, la violence, etc.). Aussi, nous n'entendons jamais les mots « parents », « père » et « mère » dans *THX 1138*. La femme est écartée de son rôle de mère, cette fonction est reprise par les machines puisque les robots policiers forment et accompagnent les enfants, comme le ferait un père avec sa progéniture (un robot policier encadre une dizaine d'enfants et leur prête sa matraque [0 :11 : 55]). D'ailleurs, les enfants sont des agents idéaux pour ce système : conditionnés dès leur plus jeune âge, ils seront des ouvriers performants, heureux et ils maintiendront l'ordre en place.

La représentation de la femme dans le film et dans la SF en général est une nouvelle fois liée au puritanisme (la symbolique d'Adam et Eve, la sexualité représentant un interdit amenant à la punition). Nous retrouvons la dualité entre la nature (la sexualité) et l'ordre (le système). LUH 3417 a un rôle important dans l'histoire puisqu'elle « réveille » THX 1138, ce qui conduit à leur arrestation, mais cela a pour conséquence de la reléguer au rang de personnage secondaire (le pouvoir viril et la sexualité attachés à LUH 3417 lui sont définitivement refusés afin de laisser la place

à une forte domination masculine, celle de THX 1138). Comme le remarque Dufour (2012, p. 212) dans la saga *Star Wars* du même réalisateur, les deux héroïnes des deux trilogies (Carrie Fisher et Natalie Portman) subissent le même sort. Toutes deux centrales dans le premier épisode, elles sont ensuite mises à l'écart, abandonnées pour les hommes qui seuls ont un destin historique. La femme dans la société de *THX 1138* nous paraît être écartée parce qu'elle semble trop dangereuse pour l'Homme et le politique d'une société.

3.4 Le politique, figure de l'Ombre

Si nous partons du principe que le politique dans *THX 1138* peut être représenté par un archétype, il se rapprocherait d'après nous de l'« Ombre ». Sa fonction consiste à défier le héros et à lui offrir un adversaire de qualité. En plus des caractéristiques que nous avons pu étudier, le politique crée des conflits et menace la vie de THX 1138, lui permettant ainsi de montrer le meilleur de lui-même, tel que le définit Vogler (2009, p. 70)

L'Ombre est un archétype qui représente la force du côté obscur, l'inexprimé, ce qui n'a pas été réalisé, les aspects refoulés de notre personnalité. Souvent refuge des monstres de notre monde intérieur dont nous ne voulons pas admettre l'existence, les Ombres symbolisent tout ce que nous n'aimons pas de nous-mêmes, nos secrets les plus noirs que nous ne voulons pas admettre, même en nous-mêmes. Les défauts que nous avons reniés et essayé d'éradiquer se dissimulent encore en nous, manœuvrant dans le monde de l'Ombre que représente notre inconscient.

Le concept psychologique de l'Ombre est une métaphore utile pour comprendre les méchants et les antagonistes dans nos histoires, et mieux appréhender les aspects les plus profonds de nos héros en leur donnant une direction unique. En ce sens, elle

représente le pouvoir de sentiments refoulés. Nous pouvons assimiler cet archétype à nos névroses, qui non seulement nous embarrassent mais menacent de nous détruire. Ce que le film nous révèle, c'est que le politique porte les traits d'une force puissante, animée par des intérêts qui lui sont propres, qui peut se révéler destructrice si elle n'est pas reconnue et combattue, tout en ne se considérant pas comme imparfait ni dangereux, mais plutôt comme un modèle, héros de sa propre histoire et de sa propre civilisation. THX 1138 se bat indirectement contre la fonction du politique (perpétuer l'ordre social) pour surmonter les mauvaises habitudes et les peurs de ses semblables.

3.5 SEN 5241, gardien du seuil

SEN 5241 est véritablement le premier obstacle extérieur qui se met en travers du chemin de THX 1138, lorsque celui-ci arrive à un moment décisif de sa vie et qu'il doit décider de « changer » ou de rester dans son confort habituel. SEN 5241 n'est pas un adversaire majeur, mais plutôt une sorte de gardien qui protège et avertit le système, un pur exécutant du politique, surtout lorsqu'un individu s'approche du seuil d'un monde nouveau. Il confesse même à OMM : « Parfois, je vois des choses à l'écart, qui ne sont pas à leur place. Personne ne les voit. Et nul ne sait que faire. [...] Je veux faire ce qu'il faut. » [1 :07 :53]. SEN 5241 correspond à l'archétype du gardien du seuil, il peut se montrer à la fois généreux avec des enfants [1 :12 :45] et mesquin (il écarte LUH 3417 pour avoir à lui seul THX 1138 comme colocataire [0 :26 :55]).

SEN 5241 est d'après nous le double négatif de THX 1138, en ce sens qu'il mène les actions inverses du héros face aux conflits auxquels ils sont confrontés. Dans la logique de la dystopie, SEN 5241 serait le représentant de l'homme et de son état actuel, en général. Dans le film, il serait l'exemple à ne pas suivre et agirait comme

un contre-modèle pour nous, spectateur. En effet, il n'est ni vraiment méchant, ni très malin, il passe son temps à s'empêtrer dans toutes sortes de situations. Il lui arrive d'agir par pure inconscience, par total manque de sens de la relation aux autres en agissant de manière tout à fait impulsive, sans se référer à aucune autre valeur morale que la sienne (il viole la loi pour se retrouver en colocation avec THX 1138 afin qu'ils « se fassent du bien » [0 :27 :32]). Ses actions, même les plus déconcertantes, finissent d'ailleurs par engendrer de nouveaux conflits pour le héros. En écartant LUH 3417, il pousse THX 1138 à la retrouver, mais cela amènera finalement à leur arrestation (lui-même inclus). Vogler (2009, p. 57) explique de cette façon que

ces gardiens symbolisent les obstacles que nous affrontons dans notre vie de tous les jours : le mauvais temps, la malchance, les préjugés, l'oppression, l'hostilité [...]. Mais à un niveau psychologique plus profond ils représentent nos démons intérieurs : nos névroses, nos blessures, nos vices, nos dépendances, les limites que nous nous posons et qui empêchent notre propre développement. Chaque fois que nous tentons d'opérer un changement radical dans notre vie, ces démons déploient leur force, pas obligatoirement pour arrêter notre élan, mais pour tester notre détermination.

SEN 5241 n'apprécie pas de voir THX 1138 évoluer et sait comment tirer parti de la situation dans laquelle THX 1138 s'est empêtré. « Mais quand on a l'occasion... de faire... certains ajustements... Il ne faut pas la laisser passer » [0 :26 :40]. Il est important de garder en mémoire que ce personnage ne fait que mettre les nouvelles résolutions de THX 1138 à l'épreuve, il ne fait que bloquer THX 1138 sur son parcours et à tester ses capacités. THX 1138 apprend à le considérer et à puiser de nouvelles forces pour mener sa quête. La menace de SEN 5241 n'est qu'une illusion, la solution consiste alors pour THX 1138 de l'ignorer et à continuer son chemin en gardant espoir. Ce qui est intéressant dans le film, c'est que nous pouvons suivre l'avancée de deux modèles, deux comportements possibles au sein du politique, avec leurs alternatives. SEN 5241, menteur, calculateur, peureux et se montrant agressif (il

bouscule et assomme un prêtre [1 :09 :24]), n'emprunte pas de voies difficiles (comme quitter son confort) et retarde les décisions importantes (il tente de ralentir et de décourager THX 1138 lorsque le moment est venu de s'échapper de la prison [0 :56 :54]). Finalement, SEN 5241 rebrousse chemin. Son sort reste indéterminé au sein de cette société future, il ne marquera pas l'histoire de l'humanité et restera dans l'ignorance. A l'inverse, THX 1138, même après plusieurs sacrifices et de nombreux doutes, fait face à ses peurs, poursuit malgré tout sa course et parvient à regagner la surface et la liberté. Il peut ainsi prendre du recul sur sa vie et changer son point de vue sur sa société et le politique.

3.6 PTO, le mentor de la prison

Nous avons évoqué avec LUH 3417 le rôle du mentor en tant que guide sentimental, mais le mentor est aussi généralement représenté par un vieux personnage qui soutient le héros par son aide ou ses conseils. Il a survécu à certaines épreuves et il transmet à son tour savoir et sagesse. Certains mentors jouent le rôle de conscience auprès du héros. De par sa « riche expérience », l'homme de la prison PTO rappelle continuellement les principes de la morale (Vogler, 2009, p. 49) : « A mon arrivée ici, je voyais les choses comme vous, peut-être. Certes, mon état troublait mon jugement. Je voulais lutter, abattre, détruire, anéantir, ravager, saccager et piller. Cependant, ayant au fond la tête solide, j'ai compris que je devais étudier ce lieu où le hasard m'avait placé » [0 :49 :00]. Il est très vite interrompu par SEN 5241 qui ne l'entend pas de cette oreille. « Savez-vous combien de fois j'ai dû écouter ce laïus ? [...] Il nous croit tous aveugle comme lui [...] Savez-vous ce que je veux ? [...] Une idée pour nous sortir d'ici ! Seulement, il faut que ce soit la bonne. Nous la reconnaitrons en la voyant. [...] Il nous faut être différent » [0 :49 :40]. SEN 5241 veut une idée neuve, il ne veut plus du vieux discours de PTO car sa pensée est obsolète, elle ne

leur permettra pas de recouvrer leur liberté. Il faut trouver une nouvelle façon de voir le monde pour avancer, c'est probablement ce que sous entend cet échange dans le film.

3.7 L'hologramme SRT, les traits du Trickster

Selon nous, SRT reflète quelques traits de l'archétype du Trickster. Généralement, les Tricksters remplissent plusieurs fonctions psychologiques très importantes. Ils entraînent des transformations et des changements sains, en résolvant un déséquilibre ou l'absurdité d'une situation psychologiquement bloquée (Vogler, 2009, p. 74). Ces personnages s'expriment souvent au travers d'incidents burlesques ou de lapsus révélateurs et ajoutent une fonction dramatique particulière, celle du soulagement par le comique. Les tensions qui n'ont pas été soulagées, le suspense et les conflits, épuisent affectivement le public. De cette manière, la rencontre avec SRT donne une autre dynamique au film et permet à THX 1138 d'avancer. Alors que le héros et SEN 5241 cherche un moyen de quitter la prison, SRT apparaît face à eux comme par enchantement de manière très décontractée (00 :57 :35), ce qui peut nous faire sourire. Tel un génie, SRT exauce leur souhait en leur indiquant la sortie et débloque ainsi la situation.

Également, cet hologramme nous semble avoir une fonction dramatique primordiale dans la quête de liberté de THX 1138, mais cette fois d'un point de vue psychologique. SRT est un hologramme qui explique sa situation de cette façon : « Je ne suis pas réel. Je sors du Bureau des Visions des Réalités engendrées électroniquement. [...] J'ai toujours voulu être réel » [1 :00 :50]. C'est pourquoi SRT a eu la motivation de quitter ce bureau. Aussi, étant un hologramme, il ne ressent pas la douleur lorsqu'il est marqué à l'oreille. Il n'est pas un être sensible, même si SRT

nous montre que cela ne l'empêche pas de se nourrir constamment des provisions de THX 1138 et SEN 5241 dans la prison, comme s'il était réel. Il est d'ailleurs amusant de voir que SRT exprime davantage son goût pour la réalité et la liberté que THX 1138, et ce n'est peut-être pas anodin. Il nous montre d'une certaine manière que ses propres contraintes physiques et mentales, « irréelles », ne sont pas un obstacle pour se sentir un peu plus près du réel. Il a réussi à s'affranchir de ses propres limites et est proche de son but. De ce fait, nous constatons un parallèle intéressant entre ce personnage et THX 1138. La réalité pour SRT peut se comparer à la liberté pour THX 1138. En effet, si nous tentons de retracer le parcours de SRT, celui-ci explique qu'il a « fait le même circuit trop longtemps » [1 :01 :02] dans cette société, puis il a sûrement dû sentir une impasse dans sa quête du réel, c'est pourquoi il est parti du Bureau des Visions, à l'instar de THX 1138 qui ne veut plus vivre dans le conditionnement afin d'exister. Tout deux tentent de s'enfuir du souterrain pour un monde différent, où ils vont réellement exister dans une autre réalité. Alors, ces deux personnages se retrouvent à un point convergent de leur destin. Ils étaient perdus mais ne le sont plus lorsqu'ils se rencontrent [0 :58 :28] car ils partagent en quelque sorte la même ambition. Jusqu'à ce moment, le seul compagnon de route de THX 1138 était SEN 5241, prêt à tout pour le convaincre de rebrousser chemin. Or, avec SRT, c'est une nouvelle perspective qui stimule le héros, l'hologramme lui prouve qu'il n'est pas impossible d'échapper au politique. Si nous poussons notre raisonnement un peu plus loin, nous pensons que SRT joue le rôle de la conscience, la volonté, le courage, qui pousse THX 1138 à poursuivre son aventure. Il apparaît comme un esprit, une vision dans le film. Quant à SEN 5241, il serait la mauvaise conscience du héros, nourrie de ses peurs et de ses craintes quant à sa fuite. Ces deux personnages agissent véritablement comme des doubles de THX 1138, et celui-ci choisi heureusement d'écouter sa conscience.

Dans un tout autre ordre d'idée, la question de la discrimination nous semble être présente dans l'univers de *THX 1138*. Nous relevons peu de personnes à la couleur de peau noire, comparées aux milliers d'individus très uniformes de couleur de peau blanche. Les seuls personnes de couleur apparaissent sous forme d'hologrammes, présents dans la séquence de la télévision [0 :13 :39]. SRT est dépeint dans le film comme une entité ignorante et incapable d'apprendre. « Drôle de vie ! Cybernétique, génétique, laser... Je n'y comprendrai jamais rien. C'est peut-être le lot des hologrammes » [1 :11 :27]. Pourtant, comme nous l'avons vu, les hologrammes ne semblent pas si différents du reste de la population, vivant et respirant sans avoir besoin d'un équipement de soutien technologique. Ils sont simplement des gens contrôlés, considérés par le système comme n'étant que des hologrammes, séparés du reste de la société et amenés à croire qu'ils ne sont pas « réels ». Nous sommes encore bien loin de l'utopie que promet sans cesse le politique du film. Ce rapport présenté dans le film nous rappelle les problèmes des minorités aux États-Unis dans les années 1970. Dès 1950, la communauté Noire se déclare victimes des Ghettos et de la misère, et réclame des droits civiques.

En conclusion, le présent chapitre nous dévoile la représentation d'un type de politique dans lequel les individus ne sont ni bons, ni mauvais. Chacun agit en fonction de la place que lui accorde le politique en son sein et a un destin presque prédéterminé. Même le protagoniste ne peut être ce héros glorieux comme nous aimons l'imaginer. En effet, THX 1138 est un individu définitivement passif. C'est bel et bien LUH 3417, SEN 5241 et SRT qui créent les conflits et font avancer l'action tandis que lui, les subit. C'est une image peu flatteuse de l'homme. George Lucas nous présente en fin de compte différents profils de survie face au politique. Ceux qui resteront malgré tout conditionnés par la société (SEN 5241), ceux qui tenteront de s'échapper mais qui n'y parviendront pas (LUH 3417 et SRT) et ceux qui s'en sortiront, s'ils parviennent à passer outre le pouvoir politique (THX 1138).

CHAPITRE IV

LE POUVOIR POLITIQUE ET LA RÉOLUTION DU FILM

4.1 L'emprisonnement de THX 1138 : pouvoir, punition et enfermement

À la suite de son amour partagé avec LUH 3417, alors qu'il pensait pouvoir quitter son univers pour un autre monde avec sa compagne, THX 1138 est arrêté, puni et enfermé, soumis au pouvoir implacable du politique. Cela est dû au fait que, pour garantir la permanence de l'ordre social dans le film, le pouvoir politique se doit de maintenir une ligne de conduite et d'imposer des décisions à l'ensemble de la collectivité. Nous allons donc nous intéresser au pouvoir, « moyen du politique », dans le but de rendre compte de ses manifestations dans la cité ouvrière de *THX 1138*.

4.1.1 Le pouvoir politique

Historiquement, la religion a constitué le préliminaire du pouvoir tout comme celui de l'organisation politique. En effet la religion, d'après Ségur (1996, p. 76-77), peut se définir comme une institution sociale hiérarchisée qui a pour but d'orienter les relations entre une communauté de croyants et un dieu (voir plusieurs dieux) sur la base d'un corpus dogmatique, qui fixe les principes et les normes de conduite. Ségur a distingué différentes conceptions du pouvoir et celle qui nous intéresse plus particulièrement pour notre étude est la conception relationnelle (Ségur, p. 67). D'une

certaine manière, le pouvoir se rapporte toujours à un jeu de relations puisque c'est toujours par rapport à un autre qu'il s'exerce. Il n'y a pas d'individu qui ne cherche à exercer un quelconque pouvoir sur quelque chose ou sur quelqu'un. De ce fait, le pouvoir est analysé comme un rapport de puissance. Dans le cas du film *THX 1138*, il s'agit bien, selon nous, d'un rapport entre le commandement et l'obéissance, la domination et la soumission, tout au long de l'histoire. Ces rapports reposent donc essentiellement sur la contrainte pour s'établir (Ségur, p. 68). Celle-ci peut être « externe » (coercitive) ou « interne » (psychologique).

En premier lieu, la coercition est un usage de la force qui est considéré comme « légitime ». En partant du principe que le groupe doit réprimer en son sein les pulsions agressives et destructrices (sect 2.5.1), l'État régule, voire « confisque » cette violence par le pouvoir politique. L'organisation étatique s'attribue alors le monopole de la force (police et armée permanentes) pour maintenir son autorité sur tout le territoire. Autrement dit, l'État est le seul à pouvoir à assumer un certain nombre d'attributs qui sont les marques de sa souveraineté (droit de justice, droit de police, droit de législation et de réglementation). En conséquence, ce qui distingue le pouvoir politique du pouvoir ordinaire, c'est qu'il dispose du droit unique de déterminer ce qui est permis et défendu sur tout le territoire, de décréter des normes juridiques qui sont obligatoires pour tous et de déterminer dans quelles conditions certains types de peines peuvent être imposés légitimement (Ségur, p. 97-100). Ces peines peuvent aller de la simple sanction juridique et pécuniaire à l'emprisonnement et à la mort. D'après Robert Dahl, ce pouvoir peut alors être considéré comme « un cas d'influence qui implique des pertes sévères pour qui refuse de se conformer » (1973), et qui s'exerce par des voies détournées, par des circuits qui ne sont pas directement politiques comme la religion, la parenté ou l'échange économique. En définitive, il se met en place tout un jeu de sanctions sociales qui peuvent être négatives comme la

réprobation ou encore l'exclusion (Ségur, p. 69), visibles à maintes reprises dans *THX 1138* (sect 3.4).

En second lieu, la contrainte peut aussi être « interne ». Il s'agit d'une contrainte davantage psychologique qui s'exerce dans le for intérieur de l'individu. Dans cette perspective, elle est susceptible d'avoir deux dimensions. Elle peut-être « consentie » ou « idéologique ». Bien entendu, le film *THX 1138* joue sur les deux tableaux.

La contrainte consentie (Ségur, p. 70) se produit lorsque nous adhérons librement au système politique auquel nous appartenons (par exemple, voter sans être puni), avec certaines contraintes intérieures que nous nous imposons (aller voter malgré tout, dans la volonté d'appliquer telle ou telle politique). Cette dimension peut expliquer le fait que les habitants de la cité ouvrière de *THX 1138* semblent penser que certains avantages (en apparence) matériels ou spirituels valent bien le respect de certaines obligations (chap. 2).

Enfin, nous retrouvons la contrainte idéologique (sect. 2.3.3). Selon Ségur, c'est un phénomène culturel qui nous pousse parfois à adopter certains comportements sans que nous ayons conscience d'y être contraints par le milieu dans lequel nous vivons (presse, audiovisuel, entourage familial, etc.). Il ne s'agit pas seulement d'obtenir la docilité des individus en détournant leur attention ou en neutralisant leur esprit critique, mais aussi de leur inculquer, puis de leur rappeler par tout un jeu de représentations, la nécessaire soumission à l'autorité, au pouvoir politique. Il s'agit bien là d'une entreprise systématique et organisée d'inculcation d'une pensée, caractéristique des organisations et des régimes totalitaires. L'idéologie demeure donc un facteur essentiel de la servitude et de l'obéissance (Ségur, p. 73-74).

Cette définition du rapport de puissance et du pouvoir politique se présente donc comme une combinaison d'autorités, de contraintes et d'idéologies. Le pouvoir n'est cependant pas « tout » le politique, il en est le moyen qui « lui permet d'aboutir à ses fins » (Ségur, p. 75). A présent, nous nous proposons d'observer concrètement l'application du pouvoir dans la société de *THX 1138*, le « pouvoir disciplinaire », tel que peut le décrire le philosophe français Michel Foucault (1975).

4.1.2 Un moyen du politique, le pouvoir disciplinaire

Cette définition générale du rapport de puissance et du pouvoir politique n'est pas sans rappeler un certain type de pouvoir exposé par Michel Foucault en 1975 dans son œuvre *Surveiller et punir, naissance de la prison* (quatre ans après la sortie du film *THX 1138*). Dans les années 1970, l'actualité carcérale est très intense. Ont lieu des révoltes sanglantes dans les prisons (la révolte d'Attica en 1971 dans l'État de New York), des tentatives d'évasion de prisonniers se soldant parfois par des exécutions, etc. C'est dans ce contexte que Michel Foucault participe à la création du Groupement d'Information sur les Prisons (GIP) dès 1970, rassemblement qui enquête sur les conditions de vie des prisonniers afin de faire prendre conscience à l'opinion publique des conditions terribles de détention. Cette expérience l'amène par la suite à écrire son ouvrage. *Surveiller et punir, naissance de la prison* retrace l'histoire du châtiment, du supplice à la prison. Selon l'auteur, cette évolution n'est pas due à une humanisation des peines mais à un changement dans le mode d'exercice du pouvoir. Il est question de la manière dont l'individu (le corps) est cerné par des rapports de pouvoir, soumis à des tranquillisants, à l'isolement, dans des prisons considérées comme « modèles », par ce que l'auteur appelle le « pouvoir disciplinaire » (1975, p. 30-35).

Michel Foucault est notamment connu pour avoir mis en lumière certaines pratiques et techniques de la société appliquées par ses institutions, à l'égard des individus. Il note ainsi la grande similitude dans les modes de traitements accordés ou infligés à de grands groupes d'individus qui constituent les frontières du groupe social, c'est-à-dire les fous, les condamnés, les soldats et les enfants. Ces individus ont en commun d'être regardés avec méfiance et d'être exclus par un enfermement, en règle, dans des structures fermées, spécialisées, construites et organisées sur des modèles similaires (asiles, prisons, casernes, écoles). Le fonctionnement de ces institutions nous paraît se rapprocher du mode opératoire présent dans *THX 1138*. Nous nous proposons donc d'étudier quelques caractéristiques générales du pouvoir disciplinaire qui nous semblent pertinentes à partir de l'évolution du héros dans le film *THX 1138*. Nous espérons, de cette manière, définir le pouvoir appliqué dans le film et auquel le protagoniste, ainsi que le reste de la population, sont soumis.

4.1.3 Le pouvoir disciplinaire selon Michel Foucault

Tout d'abord, pour comprendre l'apparition du pouvoir disciplinaire, il nous faut remonter au temps de l'Ancien Régime en France. Le mode de sanction est à cette époque le supplice, un traitement violent qui est infligé à un individu sur le corps et qui se déroule sur la place publique, en réponse à une attitude considérée comme répréhensible, immorale ou déplacée. Lorsque de là disparaît ce châtiment en public à partir de 1840, le supplice devient une procédure cachée à tous (les exécutions ont lieu, par exemple, dans les prisons en petit comité). D'ailleurs, ce genre de traitement dissimulé nous semble s'illustrer dans le film lorsque THX 1138 apparaît dans sa cellule, avant son jugement, tâché de sang [0:34:55] (c'est d'ailleurs la première fois dans le film que nous apercevons une trace de violence physique réelle). Puis, la souffrance physique infligée au corps du condamné devient petit à petit vers une

souffrance morale infligée à l'âme, la privation de liberté. La sanction corporelle faisant place à la sanction morale, une punition est appliquée quand une personne cause un désordre social, un crime par exemple. Cette punition n'a pas pour but de réparer le tort causé par le crime mais plutôt d'éviter sa répétition. En effet, elle a pour objectif, d'une part, de redresser le délinquant pour qu'il ne tombe pas dans la récidive et, d'autre part, de le dissuader de conserver ce type d'attitude. Pour cela, il faut instaurer une discipline de domination (Foucault, p. 139) : c'est la naissance du pouvoir disciplinaire.

Dans cette optique de « redressement », le pouvoir disciplinaire correspond à un nouveau type d'exercice du pouvoir qui travaille sur le corps et le transforme afin de le rendre utile. Il s'agit, pour Foucault, d'une manipulation calculée de nos gestes et de nos comportements. En effet, le corps humain entre alors dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le désarticule et le recompose. Le pouvoir disciplinaire fabrique ainsi des corps soumis et exercés, des corps « dociles » dans le but de les « dresser » en terme d'utilité économique et en termes de politiques d'obéissance (Foucault, p. 139-140). C'est sans doute ce que nous montre *THX 1138*, au sens littéral, lorsque le héros est en « redressement ». En effet, après une série de lynchage et d'examens, deux individus (en voix off) le désarticule comme un pantin avant de le mettre en prison [0 :40 :50]. Nous pouvons imaginer que ce traitement sert également à faire croître l'utilité possible des individus dans l'atelier de fabrication des robots policiers (vitesse, rendements et donc profits). Afin d'augmenter toujours plus la productivité des individus, il devient nécessaire de les répartir, de les surveiller et de les contrôler pour les utiliser. Michel Foucault explique que la discipline procède en premier lieu à la répartition des individus dans l'espace à l'aide de « clôtures », « la spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui même » (Foucault, p. 143-147), qui s'apparentent à des institutions telles que les couvents, les internats,

ou encore les casernes. Ce « quadrillage » permet de cette façon de décomposer en individus la force de travail et d'éviter la création de groupes.

De notre point de vue, la notion de « clôture » dans *THX 1138* correspondrait aux usines. En effet, loger les ouvriers sur place, tout en neutralisant les inconvénients (interruptions de travail, agitations, etc.), a pour seul but de rentabiliser au maximum la production. Même les individus qui n'ont pas encore de fonction sont mis en cellule, en attente d'une assignation (« Unassigned - Space #3 » inscrit sur un écriteau près d'un individu [0:22:00] ou encore une personne de petite taille dite « inclassable » [0:52:44]). Aussi, dans une société disciplinée, ce qui compte à l'intérieur de ces clôtures, c'est le rang, la place que les individus occupent, par un système de notations en plus et en moins (punitions, bons points), ce qui les motive à rester toujours performants et obéissants (Foucault, p. 183). Les appareils disciplinaires hiérarchisent donc les uns par rapport aux autres les « bons » et les « mauvais » sujets. Le film considère également une sorte de classement, notamment lorsque SEN 5241 annonce à THX 1138 qu'il souhaite être son partenaire « Vous êtes très bien noté en hygiène. J'ai vérifié. », c'est pourquoi il insiste pour être son nouveau colocataire [0:28:29]. Cette conception renforce ainsi les différents points abordés quant au fonctionnement de la société du film *THX 1138* (chap. 2).

Le pouvoir disciplinaire assure la qualité, l'utilité et la rentabilité du temps de production par un contrôle ininterrompu de l'activité, une pression de surveillants et la suppression de tout ce qui peut distraire (1975, p. 151). Pour garantir une économie positive, le pouvoir disciplinaire cherche à intensifier l'usage du moindre instant. Chaque activité est décomposée en manœuvres quasi-militaires. La position du corps, des membres, des articulations est définie, à chaque mouvement sont assignés une direction, une durée et un ordre de succession lui est prescrit. La séquence d'ouverture semble nous dévoiler cette discipline par les ordres qui sont transmis à

THX 1138 dans son casque à l'usine. « THX, ici Contrôle Intérieur. Vous déviez de 0,17 sur la droite. Corrigez-vous. » [0:04 :26], ou encore « Vérifiez la grille. Mettez-vous sur 12-39 » [0 :05 :47]. L'exercice de cette discipline s'applique grâce à un dispositif qui contraint, la surveillance. Dans une usine comme celle de *THX 1138*, à mesure que l'appareil de production devient plus important (augmentation du nombre d'ouvriers, de la division du travail), les tâches de contrôle se font plus importantes. Surveiller devient alors une fonction définie, mais qui doit faire partie intégrante du processus de production. Nous remarquons dans le film qu'il est possible d'assurer une surveillance à la fois générale et individuelle des ouvriers. Il peut s'agir de constater la présence et l'application de l'ouvrier ainsi que la qualité de son travail, ou encore de comparer les ouvriers entre eux, les classer selon leur habileté et leur rapidité et de suivre les stades successifs de la fabrication (Foucault, p. 145-147). La surveillance est un opérateur économique primordial dans la mesure où elle est à la fois une pièce interne dans l'appareil de production et un rouage spécifique du pouvoir disciplinaire. Ainsi, grâce à elle, le pouvoir disciplinaire devient un système intégré lié de l'intérieur à l'économie et aux fins du dispositif où il s'exerce. *THX 1138* est une société ultra-surveillée : dans la salle de contrôle les moniteurs cathodiques apparaissent comme l'un des motifs répétitifs, il y figure une imagerie militarisée (mouvements de types caméras de surveillance ciblent les individus (zoom avant et arrière, gros plans et plans larges) [0 :04 :57].

La surveillance ne pourrait pas se faire sans l'organisation d'une police centralisée, qui permet de transformer tout le corps social en un champ de perception. Il s'agit dans *THX 1138* des robots policiers. Dès les premières minutes du film, nous pouvons voir le reflet d'un robot policier d'un magasin, alors que THX 1138 récupère un cube à facettes. Le robot n'est même pas encore entré physiquement dans l'action qu'il est déjà présent pour intervenir [0:08:38]. C'est le fait d'être vu sans cesse, de pouvoir toujours être vu, qui maintient dans son assujettissement l'individu

disciplinaire. La physique du pouvoir, la prise sur le corps s'effectuent selon les lois de l'optique et de la mécanique, selon tout un jeu d'espaces, de lignes, d'écrans, de faisceaux, de degrés, et sans recours, en principe, à l'excès, à la force et à la violence (Foucault, p. 179). Les machines sont l'une des thématiques favorites des auteurs de SF, car elles peuvent présenter un réel danger. Elles deviennent peu à peu autonomes et se substituent à l'homme, qui s'élimine lui-même en perdant toute utilité dans la société (Dispa, 1976, p. 96). Ces robots policiers, récitant sans cesse des discours apaisants destinés à calmer les intentions les plus obscures des récalcitrants, sont programmés pour entretenir des rapports cordiaux avec les enfants, mais peuvent se montrer d'une immense cruauté à l'égard des « mauvais » sujets. En effet, ils n'hésitent pas à les martyriser avec leur matraque paralysante. « Le souverain par une sage police accoutume le peuple à l'ordre et à l'obéissance » (Vattel, *Le droit des gens*, 1768). La présence des robots policiers et la manière dont ils exercent leur autorité évoquent l'un des six traits du totalitarisme : la terreur policière.

Les polices politiques sont elles aussi omniprésentes dans les régimes totalitaires. Elles sont souvent accusées d'être utilisées pour maintenir le pouvoir politique en place au lieu de protéger l'état de droit. Au lieu de faire appliquer les lois comme les simples organismes de police, elles peuvent fonctionner au-delà et au-dessus de la loi, dans le secret. Cette culture du secret vise à cacher la plupart de leurs opérations au public. La police secrète œuvre ainsi plus pour la domination totale que pour la sécurité du régime au pouvoir. Elle constitue dans le régime totalitaire le véritable organe exécutif du gouvernement. Aussi, les « observants » et les « observés » s'immiscent dans l'intimité de leurs congénères par le biais de la vidéo surveillance. Ils peuvent eux-même présenter les caractéristiques de la police secrète, imprégnés de ses critères et vivant de ses méthodes :

la collaboration de la population pour dénoncer les opposants politiques, ses offres volontaires de service pour le mouchardage, ne sont certainement pas sans précédent, mais ils sont si bien organisés dans les pays totalitaires que le travail des spécialistes est presque superflu. Dans un système d'espionnage omniprésent, où tout un chacun peut être un agent de la police, où chaque individu se sent constamment surveillé ; dans des circonstances, en outre, où les carrières sont extrêmement périlleuses, où les ascensions aussi bien que les chutes les plus spectaculaires sont devenues quotidiennes, chaque mot devient équivoque et susceptible d'une « interprétation » rétrospective (Arendt, 2002, p. 773).

Dans *THX 1138*, la délation est encouragée : des boîtes sont placées partout afin d'accueillir les accusations. D'ailleurs, *THX 1138* en utilise une pour dénoncer les pratiques de SEN 5241 [0 :30 :23]. Ce qui frappe également dans le film, c'est la suppression des individus de façon arbitraire. Cette suppression fait disparaître la possibilité même d'une liberté qui s'opposerait au régime. L'objectif ultime, c'est de faire disparaître toute trace des gens qui sont éliminés, comme LUH 3417 qui, une fois emmenée, ne réapparaîtra plus. C'est par hasard que *THX 1138* retrouve sa trace lors de sa fuite, lorsqu'il apprend qu'elle a été « consommée » [1 :10 :15]. Comme l'explique Arendt (Arendt, p. 776-777) :

Ce changement dans la conception du crime et des criminels détermine les nouvelles et terribles méthodes de la police secrète totalitaire. Les criminels sont châtiés, les indésirables disparaissent de la surface du globe ; la seule trace qu'ils laissent derrière eux est le souvenir de ceux qui les connaissaient et les aimaient, et l'une des tâches les plus ardues de la police secrète est de s'assurer que ces traces elles-mêmes disparaissent avec le condamné.

En effet, la police secrète totalitaire tente d'établir la carte de toutes les relations entre les membres de la société, ce qui lui permettrait d'éliminer une personne sans laisser aucune trace, comme si elle n'avait jamais existé. C'est qu'habituellement, un mort laisse des signes de son existence révolue, un corps, une tombe, les souvenirs des gens qui l'ont côtoyé. « La police secrète opère au contraire le miracle de faire en

sorte que la victime n'ait jamais existé du tout » (Arendt, 2002, p. 779). D'ailleurs, ceci n'est pas sans nous rappeler la falsification d'images photographiques en ex-URSS sous le régime de Staline (en plus de destruction de films et, dans les cas extrêmes, d'exécutions sommaires d'opposants). Il s'agissait de modifier les documents relatant l'histoire de l'Union soviétique pour donner une version « plus favorable » au pouvoir en place, notamment en éliminant simplement de ces photographies d'archive les personnages tombés en disgrâce (Trotski, Kamenev, etc.), afin de minimiser leur rôle effectif. En ce qui concerne le sort de LUH 3417, il ne reste plus rien de son corps, mis à part une sorte d'embryon, placé à côté d'autres corps dans une sorte d'entrepôt à l'abri des regards indiscrets [1 :10 :53].

Enfin, à l'intérieur de ces institutions disciplinaires, « est pénalisable le domaine infini du non-conforme. » (Foucault, 1975, p. 181). Les sanctions se veulent toujours normalisatrices, il s'agit toujours pour le pouvoir disciplinaire d'être correctif. Ce pouvoir bénéficie d'une sorte de privilège de justice avec ses lois propres, ses délits spécifiés, ses formes particulières de sanction et ses instances de jugement. Il s'agit de rendre pénalisable les fractions les plus ténues de la conduite. La pénalité disciplinaire s'intéresse aux retards, aux absences, aux désobéissances, aux attitudes « incorrectes », pour corriger les individus et les rendre utiles. A titre de punition, il y a toute une série de procédés subtils, qui vont du châtiment physique léger, à des privations mineures et à de petites humiliations. Il s'agit malgré tout de rendre les récompenses plus fréquentes que les peines, comme peut l'illustrer, en apparence, la confession de THX 1138 à OMM (« Tu es un vrai croyant » [0:17:42]).

Le regard inquisiteur fonctionne comme une procédure d'objectivation et d'assujettissement dans *THX 1138*. La cité ouvrière ressemble donc à une institution close où la punition ne recherche ni l'expiation, ni la répression (arrêter le mal, rompre les communications, suspendre le temps), mais vise plutôt la normalisation

dans un but d' « utilité » économique (qui semble être le fondement du lien social). Le pouvoir disciplinaire, c'est aussi ce qui crée en partie de l'individu, ce qui en fait l'atome fictif d'une représentation idéologique de la société.

4.1.4 Du Panoptisme à *THX 1138*, les formes les plus élaborées du pouvoir disciplinaire

Nous l'avons mentionné, l'institution disciplinaire correspond à une architecture spécifique. L'architecture de ces institutions est conçue pour permettre le contrôle de ceux qui s'y trouvent, les rendre visibles et les « transformer ». Ces institutions, comparées à des clôtures, se retrouvent dans notre environnement urbain selon Michel Foucault. Il peut s'agir des maisons d'éducation, des hôpitaux, des asiles, des prisons ou encore... des cités ouvrières. La dimension architecturale dans *THX 1138* semble réunir, par la multitude d'écrans, ce regard et ce contrôle de chaque fait et geste des ouvriers, ce qui en fait un appareil disciplinaire parfait permettant en un regard de tout voir en permanence.

La forme architecturale la plus élaborée correspond au *Panopticon*, imaginé par Samuel et Jérémy Bentham, un immense champ d'observation des individus, une machine à faire des expériences et à modifier le comportement, conservant ainsi les objectifs de contrôle, de normalisation et d'utilisation des détenus du pouvoir disciplinaire que nous avons pu voir précédemment (sect. 3.4.3). L'origine de cette architecture remonte aux épidémies de peste qui, dès le XVII^e siècle, ont suscité des schémas disciplinaires dans les villes (Foucault, 1975). En effet, il fallait « mettre en place » un ordre absolu pour combattre le désordre de la maladie (Foucault, p. 200). Les villes alors quadrillées en quartiers, les individus devaient rester isolés dans leur maison pour éviter la pandémie : la peine de mort était automatique pour quiconque

franchissait la zone de quarantaine. Dans *THX 1138*, la pandémie du XVII^e siècle nous paraît être remplacée par la maladie mentale, les idées d'anarchie et de révoltes. *THX 1138* enfreint le règlement pour « infraction aux lois thérapeutiques, perversion et transgression sexuelle ». Franchissant une certaine limite, il est considéré comme potentiellement détraqué lors de son jugement. « Incurable » et évitant la « destruction » (la sentence mortelle demandée par le procureur), il sera « conditionné et interné » [0:35:20 à 0:36:42].

Concrètement, le *Panopticon* est un bâtiment périphérique divisé en cellules individuelles avec, au centre de la structure, une tour d'où l'on surveille chaque individu. Le pouvoir doit être visible (la tour centrale) mais invérifiable (des persiennes aux fenêtres de la tour et tout un jeu de chicanes pour empêcher que des clartés entrevues témoignent de la présence réelle des gardiens). C'est la figure architecturale qui permet de surveiller tout le monde (Foucault, p. 200). En outre, cette définition nous renvoie à la salle de contrôle dans *THX 1138*, que nous avons déjà abordée (sect 3.4.3).

En somme, on inverse le principe du cachot : ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège (Foucault, p. 202).

Cette conception du *Panopticon* peut s'appliquer sur des détenus (pour empêcher les complots), des malades (pour éviter les contagions), des fous (arrêter les violences), des enfants (cadre la dissipation) des ouvriers (pour neutraliser des conversations secrètes qui pourraient mettre en péril la production), ou encore sur une société toute entière telle que peut nous le montrer *THX 1138*. Par ailleurs, la prison moderne s'appuie sur cette même conception, avec toujours les mêmes objectifs de contrôle,

de normalisation et d'utilisation des prisonniers, ce qui en fait une institution disciplinaire de redressement complète. Elle prive de temps de liberté des prisonniers (l'ultime punition) par l'isolement, par rapport au monde extérieur mais aussi par rapport aux autres détenus (Foucault, p. 202). Cependant, la solitude dans la prison tend à être un instrument positif de réforme, par la réflexion qu'elle suscite et le remord que ne peuvent manquer de ressentir les détenus. Les différentes discussions des détenus du film nous semblent aller en ce sens. « Ayant au fond la tête solide, j'ai compris que je devais étudier ce lieu où le hasard m'avait placé », explique un prisonnier [0 :49 :17].

La prison est également un système qui produit son « objet ». Elle lie d'une certaine façon les individus les uns aux autres en les contraignant dans une vie artificielle. La prison produit en interne d'autres crimes et incite à sa reproduction, elle produit de la délinquance même si elle est censée la combattre. Pourtant, cette délinquance présente un certain nombre d'avantages, puisqu'il est possible de la contrôler. En effet, la prison substitue au reste de la population des individus dangereux qu'il est possible d'orienter vers des formes d'illégalisme qui sont moins dangereuses et sans lien avec une population qui aurait pu les soutenir au sein même de sa structure. La prison oblige les délinquants à se rabattre sur une criminalité localisée, sans pouvoir d'attraction, politiquement sans péril et économiquement sans conséquence. Elle spécifie une délinquance parmi d'autres en la séparant, l'enfermant et la rendant contrôlable et utile à une autre forme de criminalité. C'est ce que nous pouvons observer dans la séquence de détention de *THX 1138*, dans laquelle plusieurs individus sont regroupés et « produisent » entre quatre murs de la délinquance : une tentative de viol, un lynchage d'un robot policier, etc. Cette délinquance est toutefois canalisée et restreinte à ce milieu clos [0:46:06 à 0:55:20].

En définitive, la société de *THX 1138* porte les mêmes traits que la prison moderne tel que la décrit Michel Foucault. *THX 1138* est l'avènement d'une société de surveillance où tout est placé sous le regard constant d'un contrôle hiérarchique (le *Panopticon*). Cette dimension carcérale paraît également être une véritable homéostasie, comme dans la théorie cybernétique du mathématicien Norbert Wiener (*Cybernétique et Société*, 1962).

4.1.5 L'homéostasie dans *THX 1138*

Tout d'abord, si nous analysons le sens étymologique de *cybernétique* (« l'action de manœuvrer un vaisseau, de gouverner »), nous remarquons que la notion « d'encadrement » est fortement soulignée. Fondée en 1948 par le mathématicien américain Norbert Wiener, la cybernétique est la science du contrôle et de la communication chez les animaux et chez les machines (contrôle ayant ici le sens de piloter, diriger et contraindre). Pour Wiener, la cybernétique est l'idéale d'une organisation future, c'est une société de l'information dans laquelle notre monde est intégralement constitué de « systèmes », vivants ou non-vivants, imbriqués et en interaction. Les « systèmes » peuvent être une société, un réseau d'ordinateurs, une machine, un organisme, un écosystème, etc.

Dans le cas présent, toutes les caractéristiques de la cybernétique rappellent le fonctionnement du politique dans *THX 1138*. En effet, le politique y est présenté comme un système qui se réfère à un ensemble d'éléments interconnectés par ses différents réseaux. Grâce à leur information, le politique dans *THX 1138* peut savoir ce qui se passe dans son environnement. Pour cela, il fait appel à la surveillance et aux robots policiers, qui patrouillent et inspectent chaque recoin de la société. Ensuite, processus similaire en théorie cybernétique, ces programmes exercent une

rétroaction avec le politique tout au long du film : ils lui envoient un signal pour l'avertir des problèmes. Lorsque THX 1138 et LUH 3417 enfreignent la loi, différents agents s'échangent l'information. Ces rétroactions amènent alors à une homéostasie, que nous retrouvons dans la théorie de Wiener. Ces programmes ont pour ordre de détruire toute forme de vie non autorisée, dans le but de maintenir l'équilibre du politique et de le préserver des contraintes qui lui sont extérieures. Le système s'autorégule donc afin d'être optimal, s'adapte aux risques potentiels et n'existe qu'à la condition d'un échange sans entraves de l'information. C'est ici le fondement de la société de l'information chez Wiener. Par conséquent, le politique est un paradigme concret. En effet, dans le film, les humains ne sont que des éléments à l'intérieur d'un système plus grand où ils doivent suivre des règles et des normes dictées pour que le politique puisse assurer sa propre stabilité. Les individus ne peuvent concevoir de changements radicaux puisque le politique intervient aussitôt pour palier au problème. THX 1138 serait finalement au politique ce que l'entropie (une tendance qu'a la nature à détruire l'ordonné) est à la cybernétique. Selon Wiener, « la somme d'information dans un système est la mesure de son degré d'organisation ; l'entropie est la mesure de son degré de désorganisation ; l'un étant le négatif de l'autre » (Wiener, 1962, cité dans Mattelart, 1995, p. 35).

4.2 Les détenteurs du pouvoir politique dans *THX 1138*

Dans *THX 1138*, le politique paraît être répandu dans toute la société. Son organisation est devenue une réelle machinerie complexe, autonome, intervenant dans tous les domaines sociaux dans le but de les régenter. Toute décision politique nous semble être le produit d'un rapport de forces momentané (domination et obéissance). Cependant, il nous reste encore à dépeindre la figure dominante du film, celle qui détient les moyens de production et qui exerce ce pouvoir politique.

Au premier abord, nous pouvons davantage parler de plusieurs figures dominantes. Le pouvoir est assuré dans une certaine réserve par plusieurs « classes » dans le film, qui disposent d'une force de renseignement et de répression terrible. Il pourrait s'agir d'une élite politique, de détenteurs du pouvoir spirituel (OMM, chefs religieux, intellectuels), de dirigeants des robots policiers, de détenteurs du pouvoir économique, de meneurs de masses (idéologie) ou encore de hauts fonctionnaires (le contremaître SEN 5241). Ceci dit, le partage du pouvoir politique est tel qu'aucun de ces groupes (s'il s'agit bien de plusieurs groupes) se démarquent véritablement les uns des autres. Ce cas pourrait nous rapprocher vers l'étude des élites technocratiques dans les années 1960 (la place des experts techniques et de leurs méthodes est alors centrale dans les prises de décision). D'après Ségur (1996, p. 110), le pouvoir politique résulte largement d'une technostructure qui se légitime par la gestion, la compétence, l'information, ainsi que par ses capacités prévisionnelles, organisatrices et coordinatrices. Le pouvoir y est donc éclaté, détenu par des acteurs multiples aux logiques différentes.

Compte tenu de ce qui précède, *THX 1138* décrirait donc un système de réseaux dans lequel l'individu se trouve pris entre trois dimensions majeures qui seraient l'information, la technique et la communication. Le pouvoir politique pourrait être compris comme le fruit d'un assemblage de relations plurielles. En définitive, étant donné la complexité des réseaux de pouvoir dans le film, il ne saurait y avoir de figures supérieures, jouissant d'une complète autonomie d'un côté, ni d'individus totalement asservis, de l'autre. Le conformisme et la soumission à la norme valent pour tous et ce qui permet d'établir une différenciation entre les individus, c'est la position sociale qu'ils occupent, avec laquelle ils ont la faculté de se soustraire à des degrés divers aux contraintes collectives (SEN 5241 est un contremaître qui peut changer de colocataire et se « programmer pour n'importe quel secteur », ce que ne peut faire THX 1138, ouvrier [0 :29 :54]). Néanmoins, l'individu libre n'existe pas

dans *THX 1138*, chacun étant soumis à la contrainte en fonction de sa situation personnelle. Le plus grand nombre reste toujours dominé par une minorité qui, elle-même, se trouve partiellement conditionnée par le schéma contraignant qu'elle contribue à mettre en place ou à consolider. Chacun de ceux que nous pouvons à la limite situer dans la catégorie des « privilégiés » (comme SEN 5241), reste soumis, à un titre ou à un autre, à l'une des grilles de contraintes qui caractérisent la société politique de *THX 1138*. Selon sa marge de manœuvre dans chaque domaine de la vie sociale, l'individu se trouve plus ou moins dépossédé de sa liberté et de sa faculté d'exister par lui-même (en dehors de tout assujettissement).

Ainsi, le politique dans *THX 1138* nous semble être caractérisé par une communauté humaine consciente d'elle-même, comme effort pour durer et qui est constituée autour d'un pouvoir organisé. Ce pouvoir s'exerce au nom d'un principe de légitimité et garantit objectivement la pérennité du groupe social. Il se présente également comme une combinaison variable d'autorité, de contrainte et de leviers idéologiques qui rend certaines personnes ou certains groupes capables de décider pour la société globale et de commander l'exécution de décisions prises sur un territoire donné.

4.3 L'évasion de THX 1138

A la fin du troisième acte du film, seul THX 1138 parvient à échapper à l'emprise de ce pouvoir. Le héros remonte à la surface, il s'ouvre à un monde qui lui est totalement inconnu et court vers un Soleil ardent. Les autres personnages n'auront pas cette chance : LUH 3417 a été malheureusement « consommée » ; SEN 5241, le contremaître, a fait marche arrière et souhaite réintégrer la société ; enfin SRT, l'hologramme, a accidenté sa voiture dans sa fuite ce qui fait qu'il est resté coincé à l'intérieur de celle-ci.

L'évolution du contexte spatial et de sa dynamisation par le héros générique amène à la résolution générique (Schatz, 1976), où se livrent des réponses universelles et intemporelles aux préoccupations de la société américaine. C'est effectivement ici que se joue le conflit décisif et final du film, donnant le point de vue, positif ou négatif, ouvert ou fermé, de l'auteur sur le monde. A ce stade de l'histoire, THX 1138 est proche de la mort. Il la craint, il a peur de mourir, de retourner au néant. Il a fait l'expérience du sacrifice. Il a laissé sur sa route un être aimé (LUH 3417), un ami (SRT) ou encore une habitude de vie pour commencer une nouvelle vie (l'ordre et la technique contre la nature et l'instinct). Le politique contraint le héros à s'arrêter pour un face à face avec lui-même et à prendre une ultime décision qui donnera le point final au récit. Doit-il retourner dans son univers ou explorer ce nouveau monde qui s'ouvre à lui ? Son expérience lui a permis une meilleure perception de son environnement. Il a fait l'expérience de ce qu'était l'épanouissement personnel et il se situe tout à fait au sein de la société et de son univers à présent. Il ne vit plus d'illusions, il entrevoit la vérité. Dans un monde comme celui de *THX 1138*, le héros a été impliqué directement dans un conflit culturel. Sa proximité avec la communauté le rapprochait de l'ordre social établi, par la métaphore de la communauté bien rangée. Pourtant, il s'en est détaché grâce à son non-conformisme et il s'en est éloigné totalement.

Nous pouvons ainsi nous demander ce que signifie cette fin. Pour la comprendre, Schatz propose de se concentrer sur la nature et la fonction de la résolution générique, afin de cerner son sens et, plus particulièrement pour nous, le constat du film qui repose obligatoirement sur les conflits culturels et les thématiques d'oppositions. L'auteur donne quelques pistes de réflexion. Nous devons nous demander si le genre célèbre ou non des idéaux, des valeurs ou des attitudes collectives, si un ordre social a été préféré à un autre, si cette fin célèbre ou non la puissance américaine ou encore la valeur individuelle plutôt que le bien de la communauté. Une chose est certaine pour

Schatz, la résolution du genre SF amène les membres d'une communauté culturelle (y compris nous, le public) à réfléchir sur ses conditions de vie. Dans cette société qui se bat pour rétablir l'ordre social, THX 1138 a dû prendre des traits anarchiques (le désordre social) pour survivre. Son individualité l'a placé en contradiction avec la communauté. Il n'est plus ce héros collectif qu'on pouvait imaginer dans la SF, lié malgré tout aux forces de l'ordre social et étant le représentant métaphorique de la communauté bien ordonnée.

Même si les interactions dans l'espace déterminé sont physiquement violentes dans la SF, elles se caractérisent le plus souvent par une tension dramatique plutôt que par l'action, jusqu'à la résolution finale, par l'intensification des forces opposées (le Bien contre le Mal). C'est l'opposition la plus directe qui se résout la plus violemment. Cette structure narrative trouve son point culminant lors de la confrontation finale de ces forces, qui se traduit par l'opposition de THX 1138 face au politique. D'après Vogler (2009, p. 44), « les héros nous montrent comment affronter la mort [le conflit]. Ils peuvent survivre et prouver que la mort n'est pas si insurmontable. Ils peuvent mourir (peut-être de façon symbolique) et renaître, prouvant ainsi que la mort peut être dépassée ».

Le héros traditionnel serait un exemple à suivre pour les lecteurs et spectateurs. Dans le cas de THX 1138, « l'homme de la rue » est loin d'être un modèle. Même si, généralement, dans toute histoire pessimiste, le héros résiste au conflit et parvient à réussir, THX 1138 s'en sort sans affronter les robots policiers, il les fuit pour survivre, sans ne jamais revenir en arrière. Il n'aide pas l'hologramme SRT coincé dans la voiture accidentée et ne tente pas de persuader ses concitoyens de renoncer à leur confort, à leur dépendance des machines, pour qu'ils recouvrent leur conscience et leur liberté. Ainsi, le maintien du héros dans son individualité nous apparaît comme un thème culturel important. Son isolationnisme constant (il n'intervient

jamais pour se protéger et survivre) tempère la célébration de l'idéal de l'ordre social. Dans ce politique, THX 1138 ne reste qu'un représentant de la race humaine, il n'est ni infaillible, ni invincible. La perte absolue de l'individualité ou de l'humanité est considérée comme étant un danger dans le film. La société tout entière est entraînée par une force interne qui n'a pas de leader, toutes les activités sont sous haute surveillance, d'autres prennent toutes les décisions, mais personne ne prend ses propres responsabilités. Les policiers robots appliquent les lois, les avocats soutiennent les lois (la séquence du procès de THX 1138 [0 :35 :19]), mais au bout du compte, toutes les décisions sont calculées. C'est une société de « suiveurs » sans leaders, personne n'étant capable d'agir indépendamment ; la loi exige une conformité parfaite. Les gens sont endoctrinés avec la croyance en OMM. OMM est la constante qui rappelle que l'individualité est fausse et que tous les hommes sont créés pour les masses. Grâce à cette utilisation des contrôles sociaux, chimiques (sédatifs) et technologiques (caméras), chaque citoyen se plie aveuglément au politique et effectue même les tâches les plus inutiles avec une efficacité étonnante. Il ne s'agit plus d'une société motivée par le désir de rendre ses sujets heureux, mais par la nécessité d'être efficace. Comme il est mentionné à plusieurs reprises tout au long du film, l'économie est la force motrice de toute décision. De cette façon, George Lucas dépeint un conflit très classique de l'individu contre la société. *THX 1138* est un rappel des dangers d'abandonner sa liberté à un groupe, surtout lorsque ce groupe a perdu ses propres libertés. C'est bien la lutte de l'individualité contre un groupe sans visage qui incarne le conflit de l'univers de *THX 1138*.

De manière générale, nous retrouvons deux fins possibles dans la SF. La première, la plus courante, célèbre la puissance scientifique et technologique (américaine) contre une force extérieure (l'armée américaine contre les extraterrestres, par exemple). Dans ce cas-ci, la seule issue possible est l'élimination de la force qui menace l'ordre social (au moyen de la violence physique). L'aventure se termine clairement, les

questions trouvent leur réponse, les conflits sont résolus. La seconde, dans laquelle s'inscrit selon nous *THX 1138*, est une mise en garde pour l'homme sur l'abus des développements scientifiques et technologiques puisque, dans l'histoire, cela amène le héros collectif à se retrouver seul. La communauté est réduite à un seul représentant qui, en tentant de comprendre les erreurs précédentes de l'homme, ouvre une nouvelle ère sociale plus raisonnable. C'est aussi une approche ouverte qui accepte l'ambiguïté, qui laisse certaines questions sans réponse et des conflits non résolus. Si le héros accède à un niveau de conscience dans les deux cas de fin, il n'a pas pour autant fait le tour de toutes les questions dans ce cas-ci. La fin ouverte préfère laisser les conclusions morales au public. Cet espace de liberté laissé à l'imagination du spectateur permet à l'histoire de continuer après la fin du récit, elle fait son chemin dans l'esprit des spectateurs. Les films Hollywoodiens sont souvent critiqués pour leurs fins idylliques qui résolvent tous les problèmes et confortent les certitudes du public. A l'inverse, l'approche ouverte présente le monde comme un endroit ambigu et imparfait. Cette fin est la plus appropriée pour terminer des histoires sophistiquées, traitant de sujets durs ou réalistes (Vogler, 2009, p. 190).

4.3.1 L'allégorie de la caverne

Si nous souhaitons concrètement interpréter la résolution du film et comprendre le point de vue de l'histoire sur le récit, nous nous proposons de réaliser un parallèle entre le film et l'allégorie de la caverne de Platon dans *La République* (Livre VII, 1966). Selon nous, la représentation d'une idée par la métaphore dans ce texte peut nous aider à mieux comprendre le film et le regard qu'il pose sur la société dans *THX 1138*.

L'histoire est celle d'hommes enchaînés dans une demeure souterraine, en forme de caverne. Ils n'ont jamais vu directement la lumière du jour, dont ils ne connaissent que le faible rayonnement qui parvient à pénétrer jusqu'à eux. Ils ne connaissent de la vie que les ombres projetées sur les murs de leur caverne par un feu allumé derrière eux. Si l'un d'entre eux est libéré de ses chaînes et est accompagné de force vers la sortie, il sera d'abord cruellement ébloui par une lumière qu'il n'a pas l'habitude de supporter. Il souffrira de tous les changements. Il résistera d'abord et ne parviendra pas à percevoir ce que l'on veut lui montrer. Peut-être même qu'il souhaitera revenir à sa situation antérieure tandis que, s'il persiste, il s'accoutumera et pourra voir le monde dans sa réalité. Par ailleurs, prenant conscience de sa condition antérieure, ce n'est qu'en se faisant violence qu'il retournera auprès de ses semblables. Ces derniers, incapables d'imaginer ce qui lui est arrivé, le recevront très mal, refuseront de le croire et peut-être le tueront-ils.

Ce récit traite de la vérité et du chemin à parcourir pour arriver à la « vérité ». Il s'agit d'une vérité au sens de réalité, par opposition aux illusions. En effet, les gens baignent dans l'illusion à l'intérieur de cette caverne mais s'ils parvenaient à en sortir, ils pourraient accéder à « l'extérieur », la vérité. L'accès à ce monde intelligible s'effectue par plusieurs étapes qui correspondent au monde de la caverne, à la sortie progressive vers l'extérieur, puis au retour dans la caverne. L'allégorie commence ainsi (verset 514a) :

Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine, en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière ; ces hommes sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés, de sorte qu'ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que devant eux, la chaîne les empêchant de tourner la tête.

Le monde de la caverne est une grotte qui a son entrée en longueur, comme le monde souterrain de *THX 1138* (la descente de haut en bas du générique du film). Des prisonniers sont là depuis leur enfance, pris dans des liens qui les obligent à ne regarder que ce qu'il y a en face d'eux. Les prisonniers ne voient que les ombres d'objets que manipuleraient des marionnettistes (le politique dans son ensemble, les robots policiers, tout ce qui dicte la vie de la communauté dans *THX 1138*). Ils vivent dans l'obscurité et l'ignorance, dans un monde d'illusions. En réalité, ils représentent la totalité des hommes et l'état d'illusion dans lequel ils vivent en général, comme les individus dans *THX 1138*. Les prisonniers pensent que le monde où sont les ombres projetées sur la paroi est la réalité alors qu'il ne s'agit que de marionnettes qui ne proviennent pas du monde réel, puisque le monde réel se trouve à l'extérieur de cette caverne. Ils ne voient que les ombres des objets, c'est-à-dire leur apparence. Les prisonniers tiennent pour véridique cette pensée qui est fausse et la rendent même plus positive que la réalité. Ils sont inconscients de la fausseté des illusions qu'ils prennent pour des vérités. De cette façon, les prisonniers sont incapables de croire et de penser qu'il existe autre chose que les ombres puisqu'ils ne connaissent que cela depuis leur enfance. Il en va de même pour la communauté de *THX 1138* en général : ils ne voient, ne connaissent et ne croient pas autre chose que ce qu'on leur dit et ce qu'on leur inculque.

Cet état d'illusion apparaît comme une maladie pour Platon. Il faut donc trouver un remède. « Considère maintenant ce qui leur arrivera naturellement si on les délivre de leurs chaînes et qu'on les guérisse de leur ignorance » (verset 515c). La guérison consisterait à détacher le prisonnier pour le mener vers le monde extérieur mais elle est également synonyme de souffrance. Il est difficile pour *THX 1138* d'admettre qu'il vit dans l'illusion, après y avoir vécu toute sa vie. Son corps lui fait mal puisqu'il est resté attaché toute sa vie, il est obligé de partir alors qu'il n'en éprouve pas l'envie. Lorsqu'il sort du souterrain, le Soleil (« la vérité ») l'éblouit ; il sort de

l'obscurité vers la lumière. Tout ce cheminement est déstabilisant pour lui et cette difficulté physique dans le film reflète la difficulté intellectuelle, l'effort nécessaire pour avoir accès à la vérité. THX 1138 est parti de l'ignorance (l'obscurité) à l'intérieur de sa caverne, le monde sensible, ce qui est matériel (la consommation). De là est née son illusion. Ses opinions, ses convictions et ses croyances ne s'appuyaient que sur des apparences (l'hologramme OMM, une société sous laquelle se cache une idéologie totalitaire, etc.). En se rendant à la connaissance totale vraie symbolisée par le Soleil et à sa contemplation (la lumière, l'extérieur de la caverne), il atteint le monde intelligible, le monde des idées, là où il ne doit plus se fonder sur ce qu'il touche mais uniquement sur les idées et les pensées, sur la vérité et la réalité. « À la fin, j'imagine, ce sera le soleil, non ses vaines images réfléchies dans les eaux ou en quelque autre endroit, mais le soleil lui-même à sa vraie place, qu'il pourra voir et contempler tel qu'il est » (Platon, 1966, verset 516b).

Le prisonnier et THX 1138 ont subi une transformation tout au long de leur parcours respectif. Cette transformation est la métaphore de la dialectique, de la philosophie, le moyen de connaître ce qui est, grâce au dialogue. En dialoguant avec un philosophe, il est possible de découvrir un nouveau monde, une nouvelle manière de voir les choses, un nouveau champ de connaissance. Venant à présent de la lumière, le prisonnier et THX 1138 ne sont plus habitués aux illusions, ils sont passés à une autre étape, à une autre réalité. Pour leurs semblables, ils ne seraient pas un bon exemple à suivre car ils paraîtraient trop différents (ou ils sont déjà considérés comme tel). Ils seraient alors incompris, ils ne feraient plus parti des leurs et alors, ils pourraient être tués (verset 517).

Et s'il lui faut entrer de nouveau en compétition, pour juger ces ombres, avec les prisonniers qui n'ont point quitté leurs chaînes, dans le moment où sa vue est encore confuse et avant que ses yeux se soient remis (or l'accoutumance à l'obscurité demandera un temps assez long), n'apprêtera-t-il pas à rire à ses

dépens, et ne diront-ils pas qu'étant allé là-haut il en est revenu avec la vue ruinée, de sorte que ce n'est même pas la peine d'essayer d'y monter ? Et si quelqu'un tente de les délier et de les conduire en haut, et qu'ils le puissent tenir en leurs mains et tuer, ne le tueront-ils pas ?

Néanmoins, le rôle du nouveau philosophe, autrement dit du prisonnier et de THX 1138, consisterait pour Platon à retourner malgré tout dans la caverne, dans le but de libérer et de guider les gens vers la vérité (verset 518d).

L'éducation est donc l'art qui se propose ce but, la conversion de l'âme, et qui recherche les moyens les plus aisés et les plus efficaces de l'opérer ; elle ne consiste pas à donner la vue à l'organe de l'âme, puisqu'il l'a déjà ; mais comme il est mal tourné et ne regarde pas où il faudrait, elle s'efforce de l'amener dans la bonne direction.

Dans la logique de ce raisonnement, THX 1138 devrait rapporter et partager à sa communauté ce qu'il a appris, ce niveau de conscience supérieure, cette sagesse de vivre sa propre vie. Cependant, la fin ouverte du film, sans épilogue, nous laisse imaginer qu'il sera sûrement difficile pour THX 1138 de revenir dans cet univers. Il est bien possible que les plus sceptiques de son ancien monde mettent en doute ses aventures et son expérience. En tout cas, le film nous montre que les limites que nous pensons infranchissables sont quelques fois illusoires et qu'il est toujours possible de changer les événements par la volonté. Effectivement, pour George Lucas, « le thème principal de *THX 1138* est celui des contraintes que l'on s'impose à soi-même : nous nous laissons emprisonner dans des cages dont la porte n'est pas fermée à clé ; nous avons peur d'ouvrir cette porte et de nous échapper. [...] La plus grande partie du film traite [ainsi] de l'incapacité des gens à prendre le contrôle de leur destin et à aller de l'avant » (1993). SEN 5241 le constate par lui même lorsque THX 1138 et SRT empruntent la sortie de la prison. « Rien ne nous a arrêtés », s'étonne-t-il alors [0 :59 :13].

CONCLUSION

La présente recherche s'est intéressée à la façon dont le « politique », fondement d'une société ayant pour fin la durée et pour moyen le pouvoir, est abordé dans la structure narrative du film allégorique de SF américain *THX 1138* de George Lucas. Le film livre en définitive un constat concernant la société étatsunienne dans les années 1970.

Pour les besoins de notre recherche, nous avons tout d'abord défini les concepts du politique. Le politique (Ségur, 1996) se présente comme un ensemble de relations organisées sur un territoire donné entre des personnes (un groupe social, la communauté) et se caractérise par la dimension territoriale où toute collectivité s'inscrit et s'enferme obligatoirement dans un espace (géographique et/ou culturel) ; la dimension humaine (l'association consciente et organisée d'êtres humains en vue de la poursuite de certaines fins), et la dimension spirituelle (la communauté se voue à une divinité ou à un concept qui est « étranger » à sa propre réalité). La finalité du politique est de faire vivre les citoyens en paix, dans une lutte permanente contre la disparition de la communauté dans le temps. Pour permettre la durée du groupe, la communauté se dote d'une organisation, plus exactement d'un « pouvoir organisé » pour éviter qu'elle ne se disloque.

Nous avons ensuite tenté de proposer une définition de la SF et de suivre son évolution jusqu'à dans les années 1970. Nous nous sommes rendus compte que face aux différentes transformations des sociétés occidentales, notamment liées au

développement rapide des sciences et des techniques, la SF repose sur la prise en compte de résultats présents ou anticipés d'une époque dans laquelle elle s'inscrit, pour réagir à des conditions sociales intolérables auxquelles le politique est parvenu. Le film de SF américain se tourne officiellement dans les années 1970 vers la critique sociale en développant des « dystopies ». Ce sous-genre de la SF met en scène un monde dans lequel le pouvoir en place entretient constamment l'illusion d'un bonheur collectif. Ses caractéristiques reposent sur le totalitarisme qui comporte, dans sa structure, des mécanismes destinés à dominer et contrôler, de façon permanente, les individus. Cette tendance devient le cadre récurrent fort de la SF.

En nous appuyant sur la définition de genre proposé par Thomas Schatz (*Old Hollywood/New Hollywood, Ritual, Art, and Industry*, 1976), nous avons étudié le cadre spatial en vue de découvrir les premières manifestations du politique dans *THX 1138*. Le cadre spatial dépeint un milieu générique, une toile de fond, reconnaissable culturellement et conventionnellement par tous. En étudiant le cadre spatial du film, nous avons alors tenté de relever les trois dimensions du politique. Nous avons remarqué que la dimension territoriale de la communauté du film correspond à un vaste atelier industriel souterrain, où la consommation est une forme de culture destinée au plus grand nombre, où une grande part des rapports entre les individus sont fondés sur (ou régis par) des processus économiques. L'engouement des habitants pour cette organisation peut être expliquée par une idéologie totalitaire par laquelle les individus perdent toute nature spontanée et sont aveuglément convaincus que le système politique en place les mène vers un monde meilleur. La dévotion des individus pour le système peut être également expliquée par la dimension spirituelle du politique. La présence d'OMM permet à la collectivité d'inclure certains individus dans la totalité unifiée qu'elle représente, et d'en exclure d'autres. La persistance de l'esprit religieux nous rapproche d'une forme de protestantisme, appelée le « puritanisme ». Dans ce dogme, tout ce qui est de l'ordre de la chair est dépourvu

d'intérêt. Les puritains se concentrent sur la prospérité économique et s'enrichir devient pour eux une manière de contribuer à la plus grande gloire de Dieu. A partir de ses trois dimensions, la société de *THX 1138* assigne au politique des fins qui lui conviennent, en fonction de ses convictions propres. Ces fins peuvent s'exercer au nom de deux orientations majeures qui peuvent être, d'une part, « objectives » (la défense, la sécurité collective) et, d'autre part, plus « subjectives » (influencées par des convictions d'une pensée dominante). Au fond, ces fins recherchent « la durée ». Elles inscrivent les habitants de *THX 1138* dans une perspective du long terme, et pour garantir la permanence de cet ordre social, la collectivité se dote d'un pouvoir organisé qui représente le moyen pour maintenir cet ensemble en place et le perpétuer.

Nous avons essayé par la suite d'analyser l'univers de *THX 1138* à travers les personnages principaux dans le but de comprendre la représentation des individus au sein du politique. Après l'exploration du contexte spatial, le second axe de recherche de Thomas Schatz pour l'étude d'un film et de son genre nous a conduit cette fois-ci au parcours du héros et de son action dramatique. En nous appuyant sur le héros du genre SF et ses archétypes, nous avons alors interprété les relations, les comportements et les destins de ces personnages qui nous sont donnés à voir et leurs significations. *THX 1138* est un « antihéros », une sorte de héros particulier vu comme un ennemi par la société dont il ne respecte pas les lois. Il est profondément sympathique au public parce qu'il fait partie de son vécu à un moment ou à un autre de sa vie. *THX 1138* se retrouve finalement « changé » et projeté dans un univers qui lui est totalement étranger, dans le monde de l'action et de la responsabilité. Ce personnage rappelle au spectateur que « changer » est périlleux mais que l'inaction peut être nuisible.

Ensuite, nous nous sommes intéressés aux autres archétypes. LUH 3417 est la représentation de la femme dans le film, liée au puritanisme (et à la symbolique d'Adam et Ève où la sexualité représente un interdit amenant à la punition). LUH 3417 a un rôle important dans l'histoire puisqu'elle « réveille » THX 1138, ce qui conduit à leur arrestation, mais cela a pour conséquence de la reléguer au rang de personnage secondaire puisqu'il lui refuse par la suite tout pouvoir viril ou toute sexualité. Le politique, héros de sa propre histoire et de sa propre civilisation, prend les traits d'une force puissante animée par des intérêts qui lui sont propres et pouvant se révéler destructrice. SEN 5241 est d'après nous le double négatif de THX 1138, en ce sens qu'il mène les actions inverses du héros face aux conflits auxquels ils sont confrontés. Dans la logique de la dystopie, SEN 5241 serait le représentant de l'homme et de son état actuel, en général. Avec SRT, c'est une nouvelle perspective qui stimule le héros, l'hologramme lui prouvant qu'il n'est pas impossible d'échapper au politique. La représentation d'un type de politique et de personnages ni bons, ni mauvais, nous laisse penser à différents profils de survie face au politique. Ceux qui resteront malgré tout conditionnés par la société (SEN 5241), ceux qui tenteront de s'échapper mais qui n'y parviendront pas (LUH 3417 et SRT) et ceux qui s'en sortiront, s'ils arrivent à passer outre le pouvoir politique (THX 1138).

Pour garantir la permanence de l'ordre social dans le film, le pouvoir politique se doit de maintenir une ligne de conduite et d'imposer des décisions à l'ensemble de la collectivité. Nous nous sommes donc nous intéressés au pouvoir, « moyen du politique ». Le pouvoir a été analysé comme un rapport de puissance puisque, selon nous, il s'agit bien dans *THX 1138* d'un rapport entre le commandement et l'obéissance tout au long de l'histoire. Le pouvoir n'est cependant pas tout le politique, il en est le moyen qui lui permet d'aboutir à ses fins. Le pouvoir politique n'a pas été sans nous rappeler un type de pouvoir exposé par Michel Foucault en 1975 dans son œuvre *Surveiller et punir, naissance de la prison*. La société de *THX*

1138 porte les mêmes traits que la prison moderne tel que la décrit Michel Foucault. En effet, *THX 1138* est l'avènement d'une société de surveillance où tout est placé sous le regard constant d'un contrôle hiérarchique (le *Panopticon*). La cité ouvrière ressemble ainsi à une institution close qui cherche la normalisation des individus dans un but économique. Cette dimension carcérale paraît également être une véritable homéostasie comme dans la théorie cybernétique du mathématicien Norbert Wiener (*Cybernétique et Société*, 1962) : une organisation future intégralement constituée de « systèmes » imbriqués et en interaction. *THX 1138* décrirait alors un système de réseaux dans lequel l'individu se trouve pris entre les trois dimensions majeures que sont l'information, la technique et la communication. En définitive, étant donné la complexité des réseaux de pouvoir dans le film, il ne saurait y avoir de figures supérieures jouissant d'une complète autonomie d'un côté, ni d'individus totalement asservies, de l'autre. Le conformisme et la soumission à la norme valent pour tous. Enfin, à la fin du troisième acte du film, seul THX 1138 parvient à échapper de peu à l'emprise de la société. Schatz propose de se concentrer sur la nature et la fonction de cette résolution, afin de cerner son sens et, plus particulièrement pour nous, le constat du film. *THX 1138*, est une mise en garde pour l'homme sur l'abus des développements scientifiques et technologiques puisque, dans l'histoire, cela amène le héros collectif à se retrouver seul. Nous avons alors réalisé un parallèle entre le film et l'allégorie de la caverne de Platon dans *La République* (Livre VII, 1966) où des hommes enchaînés et immobilisés dans une caverne tournent le dos à l'entrée et ne voient que leurs ombres et celles projetées d'objets au loin derrière eux. Cette allégorie expose la capacité des hommes à accéder à la connaissance de la réalité, ainsi que le partage de celle-ci. C'est à ce moment que s'est révélé le regard critique du réalisateur sur la société américaine dans les années 1970. Les individus ont peur de sortir de la conformité, du conditionnement social pour prendre leur destin en main et aller de l'avant.

Au début des années 1980, une nouvelle tendance dans la SF écarte au fur et à mesure la dimension critique (voir Appendice B), c'est pourquoi il nous a semblé intéressant de revenir sur *THX 1138* et son univers. Dans les premières ébauches de notre projet, *THX 1138* a suscité de multiples questions de recherche, pouvant chacune être l'objet d'une vaste réflexion. Il aurait été en effet possible de traiter plus spécifiquement de la dimension formelle et esthétique du film (les décors, les couleurs, les effets sonores, etc.), d'explorer en profondeur le lien social entre le film et le contexte historique des États-Unis dans les années 1970 en observant l'accueil des spectateurs lors de la sortie du film jusqu'à nos jours. Dans une perspective psycho-critique, nous aurions pu également rechercher l'influence de la biographie de George Lucas dans *THX 1138* (sa fascination pour les nouveautés technologiques, son rapport à la religion, etc.) ou travailler à relever les prémices de ce qui deviendra par la suite la trilogie *Star Wars*. Le choix volontaire d'une analyse interprétative du film sous l'angle de la thématique a restreint relativement notre objet de recherche, c'est pourquoi notre étude ne peut prétendre présenter une analyse exhaustive de la représentation de la société par le « politique » et la SF.

Alors qu'en 1977 *Episode IV: A New Hope* a provoqué une passion chez les spectateurs pour plusieurs décennies, *THX 1138* depuis sa sortie en 1971 reste méconnu du grand public. Il nous a donc semblé intéressant de mettre en avant la richesse de ce film, en procédant à une micro-analyse du politique, de la société, du travail et de la sexualité, sans prétendre clore le sujet ni révéler la seule signification possible. Nous espérons ainsi que la contribution de ce mémoire pourra aider à une meilleure compréhension de la façon dont *THX 1138* s'inscrit dans l'histoire de la SF et se construit pour porter un regard critique sur la société américaine dans les années 1970.

APPENDICE A

THX 1138, FICHE TECHNIQUE

Titre original : *THX 1138*

Réalisé par : George Lucas

Créateurs : George Lucas, Walter Murch, Matthew Robbins

Productions : American Zoetrope ; Warner Bros.

Pays de création : États-Unis

Date de sortie dans pays d'origine : 11 mars 1971

Genre : Science-fiction ; Dystopie

Durée : 88 min.

Distribution : Robert Duvall (*THX 1138*), Maggie McOmie (*LUH 3417*),

Donald Pleasence (*SEN 5241*), Don Pedro Colley (*SRT*), Ian Wolfe (*PTO*), Sid Haig (*NCH*)

Musique originale : Lalo Schiffrin



Synopsis : Au cœur d'un univers aseptisé et souterrain dominé par l'image de *OMM*, un Dieu omniprésent, les citoyens vivent sous sédatifs. Hommes et femmes, crâne rasé et tenue blanche de rigueur, ne sont plus différenciés ; les rapports sexuels ont disparu au profit de machines télévisées qui comblent toutes pulsions (sexe, violence). Après avoir stoppé leur consommation de médicaments, *THX 1138* et sa voisine *LUH 3417* commencent à ressentir des émotions inconnues, font l'amour et conçoivent un enfant. Dénoncé par le contre-maire *SEN*, *THX* est envoyé en prison. Il y rencontre un hologramme avec lequel il s'évade. A bord de bolides volés, poursuivis par les motos de la police, les deux entités parviennent aux limites de la « civilisation ». L'hologramme reste bloqué dans un accident de voiture, *THX* en réchappe pour être ensuite agressé par d'étranges nains sauvages. Il parvient à surmonter ce dernier obstacle et à remonter à la surface, à la découverte du soleil ardent.

APPENDICE B

IMPLICATION ET HÉRITAGE DE *THX 1138* DANS LA SCIENCE-FICTION1 : L'implication du film *THX 1138* pour l'histoire de la SF

La peur de l'individu de prendre son destin en main est récurrent dans les court-métrages étudiants de George Lucas précédant *THX 1138*. Son tout premier film, *Look at Life* (1965), est un montage de photos tirées du magazine *Life*. Les séquences illustrent l'oppression politique et les souffrances humaines entremêlées de photos de politiciens. Le mot « Love » s'inscrit sur l'écran, suivi de différentes images illustrant le thème de la tendresse puis, finalement, le film se termine par ces trois intertitres : « Quelqu'un veut-il survivre ? », « Fin » et « ? ». Son deuxième court-métrage, *Freiheit* (1966), raconte la tentative de fuite vers la liberté d'un jeune Allemand de l'Est à travers le *no man's land* qui séparait les deux Allemagnes depuis 1961. Selon Marcus Hearn, le film exprime le combat individuel pour la liberté (2005, p. 19). Enfin, *Electronic Labyrinth THX 1138 4EB* (1967) est le film qui commence à approfondir les thèmes ébauchés dans *Freiheit*. En une quinzaine de minutes, les principaux axes narratifs, esthétiques et figuratifs de ce qui deviendra son premier-long-métrage sont déjà esquissés. À sa manière, l'univers du film précédait de quelques mois celui de *2001, l'Odyssée de l'espace* de Kubrick (1968), en offrant une imagerie entièrement nouvelle à la SF cinématographique.

En élargissant notre champ de recherche, *THX 1138* (dont les premiers films de George Lucas, par leur regard porté sur la société, ont finalement contribué à la réalisation de cette œuvre), rejoindrait une génération distincte de films de SF convergeant dans le même sens. Si nous nous référons à Igor et Grichka Bogdanoff dans *La science-fiction* (1976, p. 298-305) ou encore à Michel Chion (*Les films de science-fiction*, 2008, p. 177-248), la première génération du cinéma de SF s'étendrait des années 1950 aux années 1960, et correspondrait au traitement de thèmes les plus directement suggestifs, à savoir les univers parallèles, le temps, les extraterrestres et les créations « monstrueuses » (*The Fly*, Neumann, 1958 ; *Tarantula*, Arnold, 1955 ; etc.). La seconde génération, plus implicite et dont *THX 1138* ferait selon nous partie à ses débuts, commencerait à partir années 1960. À cette période, les américains entrent dans une période de troubles et de changements. Les États-Unis assistent entre autres à l'assassinat du président John Fitzgerald Kennedy (1963), avant de débiter une guerre menée au Vietnam (1964-1975). Les préoccupations écologistes resurgissent et les mœurs changent aussi. Ces événements contribuent à la montée de la peur et de la paranoïa aux États-Unis, il s'installe durablement l'idée que beaucoup de « choses » se trament dans l'ombre (Thaon, 1986, p. 166). C'est pourquoi les films de SF, traitant de politique et destinés à un public mature, interrogent efficacement la structure et le fonctionnement de la civilisation tout au long des années 1970. En décrivant le futur de l'humanité sur un ton négatif et la crainte d'un avenir excessivement normalisé, ils tendent, de plus en plus, vers une critique des États-Unis et de son mode de vie. Par exemples, *La chair, le monde et le diable*, (Macdougall, 1959) s'en prend au racisme, *Un crime dans la tête* (Frankenheimer, 1962) s'inquiète des manipulations politiciennes, *La nuit des morts vivants* (Romero, 1968) stigmatise une société dans un état catastrophique. En Grande Bretagne, la série télévisée imaginée par Patrick McGoohan, *Le prisonnier* (1967-1968) dénonce sur le ton de l'absurde une réalité aliénante qui, tout comme dans *THX 1138*, relègue les individus au rang de simples numéros. Nous retrouvons dans *Orange mécanique* (Kubrick,

1971) la critique de l'agressivité, *Soleil vert* (Fleisher, 1973) se penche sur la pollution et la détérioration de l'environnement, *Silent Running*, (Trumball, 1972) évoque les bouleversements écologiques, l'atteinte aux libertés politiques est traitée dans *Punishment Park* (Watkins, 1971) et le contrôle de la sexualité notamment avec *THX 1138*. Igor et Grichka Bogdanoff notent également dans cette deuxième génération l'apparition d'un cinéma de SF comique, même si cela reste extrêmement rare, comme *Dark Star* de John Carpenter (1974) ou *Frankenstein Junior* de Mel Brooks (1974). Également, en marge des film de SF mais lui empruntant certaines de ses structures, les auteurs révèlent une sous-rubrique catastrophe dans la SF, en prenant par exemple *La Tour Infernale* de Guillermin (1974) où, d'après eux, est transposé un drame dans une figure qui contient le thème de la fin du monde.

Pourtant, d'après Michel Chion (2008), trois réalisateurs à la fin des années 1970 changent le destin du cinéma de SF par le succès énorme que leurs films rencontrent (ouvrant la voie à de très grosses productions), mais aussi par l'impact esthétique et thématique de leurs films. George Lucas, Steven Spielberg et Ridley Scott marquent étonnamment la fin de cette génération. Lucas amorce paradoxalement cette chute lors de la sortie de *Star Wars, Épisode IV : A New Hope*, avec le retour de l'espace (le space-opera). Steven Spielberg, avec *Rencontres du troisième type* (1977) et *E. T.* (1982), montre la désagrégation de la cellule familiale, en face de laquelle les extraterrestres représentent l'idée d'une famille intergalactique. Il n'est plus question d'impliquer l'humanité, il s'agit donc d'une histoire privée. Enfin, Ridley Scott avec *Alien, le huitième passager* sorti en 1979 (entièrement dans l'espace) nous montre des personnages humains qui ne rapportent rien de l'espace puisqu'ils y meurent.

Selon Aknin (2012, p. 10), de la mauvaise conscience de l'Amérique dans les années 1980 naît un certain type de héros ayant un esprit de revanche et de réappropriation de la fierté nationale. Apparaissent des films tels que *Rambo* (Kotcheff, 1982), avec

une représentation du héros très musclé : Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis. Dans le même temps, la SF s'oriente vers trois nouvelles tendances, soit en se tournant vers le passé et en le modifiant, soit en allant encore plus loin dans le futur, soit en restant ancrée dans le présent et en démontrant que ce que nous croyions être la réalité ne l'était pas. Il s'agit de films tels que *Terminator* (Cameron, 1984), *Retour vers le futur* (Zemeckis, 1985) ou encore *Total Recall* (Verhoeven, 1990). A la fin du XXe siècle, la SF, à l'ère des images de synthèse et des mondes virtuels, est davantage tournée vers l'idée que les extraterrestres et les mutants sont parmi nous et peuvent tout à fait nous ressembler (*Waterworld*, Reynolds et Costner, 1995) ; *Le Cinquième Élément*, Besson, 1997 ; *Men in Black*, Sonnenfeld, 1997 ; *I Robot*, Proyas, 2004 ; *X-Men*, Singer, 2000). La fin des années 1990 est marquée par la sortie de nombreux films ayant pour sujet l'invasion de la Terre par des êtres venus d'ailleurs, généralement hostiles et violents : *Mars Attacks* de Tim Burton (1997), *Independence Day* de R. Emmerich (1997). Selon Michel Chion, le tournant de l'an 2000 est devenu la tendance du « pop-corn movie » (2008, p. 356), c'est-à-dire que le cinéma de SF donne « priorité à l'entertainment populaire », en distillant des touches d'humour et parfois de dérision même lorsque le sujet est sérieux. C'est un changement radical puisqu'il ne s'agit plus véritablement de traiter le fond humain, comme dans *THX 1138* ou d'autres films du début des années 1970, mais uniquement de présenter un héros dont le seul but est de survivre et de se sauver perpétuellement. Selon Michel Chion (2008, p. 356), le cinéma de SF, en exploitant désormais ces thématiques (quitte à se répéter), s'en trouve depuis limité.

2 : Quel héritage de *THX 1138* dans la SF ?

Nous pouvons le constater après cet aperçu de « l'après *THX 1138* », le cinéma de SF s'est ensuite diversifié en de nombreux sous-genres. A partir de la fin des années 1970, les films d'anticipation se font plus rares, et les messages dans les films sont plus « simples » à la fin de cette décennie. Par le bouche à oreille, *THX 1138* a tout de même réussi à conquérir progressivement ses galons de film important dans le domaine de la science-fiction parvenant à trouver sa place à mi-chemin entre les expérimentations formelles de *2001, l'Odyssée de l'espace* et les propos politiques alarmistes de *La planète des singes* ou de *Soleil vert*. Si nous devions parler de son héritage dans la SF, nous ne pouvons pas dire que ses successeurs s'inspirent de ses propres thématiques. En effet, de manière globale, les films de SF, dont *THX 1138*, reposent sur les thématiques des œuvres majeures de la littérature de SF comme *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953), *Le meilleur des mondes* (Huxley, 1931) 1984 (Orwell, 1949), *Nous autres* (Zamiatine, 1920) ou l'ensemble des romans de Philip K. Dick. C'est le cas par exemple de *Demolition man* (Brambilla, 1993), *Elysium* (Blomkamp, 2013), *Bienvenue à Gattaca* (Niccol, 1997), *Oblivion* (Kosinski, 2013) qui, au fond, dépeignent toujours un ordre social contre une possible anarchie. Ce qui va être davantage original dans le cinéma de SF, ce sera le traitement que le réalisateur et son équipe de tournage donneront aux films, au niveau des décors, des costumes, le visuel du film. Certains films nous font penser au même traitement esthétique de *THX 1138*. *The Island* (Bay, 2005) raconte l'histoire de Lincoln Six-Echo et sa camarade Jordan Two-Delta, habillés de blanc, font partie des centaines de « Produits » d'une immense colonie souterraine où la vie est étroitement surveillée et régie par des codes très stricts. Lincoln commence à s'interroger sur le sens de sa vie et les restrictions faites à sa liberté. Toute la première partie du film nous fait penser à l'univers *THX 1138*. Même constat pour *Equilibrium* (Wimmer, 2002) qui met en scène une communauté vivant dans une citadelle où les émotions n'existent plus,

supprimées par l'absorption quotidienne de *Prozium*. Cette drogue anti-anxiété rend les gens plus heureux et plus productifs. Les individus ont ainsi accepté de mettre de côté leur liberté pour vivre en harmonie avec leur dirigeant spirituel connu sous le nom de « Père ». Les personnes qui refusent de prendre leur dose sont considérées comme des rebelles et vivent en retrait de la ville. S'ils sont pris à jeun, ils risquent la peine de mort. D'autres genres nous semblent s'inspirer aussi du film, comme le film d'action *Escape Plan* (Hafstrom, 2013) où Sylvester Stallone est enfermé dans une prison, dont les gardiens nous font penser aux robots policiers. Le cinéma expérimental peut également faire référence à *THX 1138*. Le Ksana Institute, par exemple, s'intéresse à la recherche et à l'approfondissement de travaux sur le son en interrogeant la place de l'être humain face à l'acoustique. L'expérimentation *Acoustic Levitation Through Vocal Discharge* (Ksana Institute, 2012) n'est pas sans nous rappeler une séquence du film *THX 1138*.

REFERENCES

Œuvre cinématographique à l'étude

Lucas, G. (2010). *THX 1138 : La version Director's cut de George Lucas*. [BLU-RAY]. Warner Home Video.

Monographies et articles

Adair, J. (1982). *Founding Fathers, The Puritans in England and America*. Londres.

Aknin, L. (2012). *Mythes et idéologie du cinéma américain*. Paris : Vendémiaire.

Arendt, H. (2002). *Les origines du totalitarisme*. Paris : Gallimard, coll. Quarto, 3 v.

Aristote. (1990). *La Poétique*. Le Livre de Poche, Coll. Classiques.

Balandier, G. (1992). *Le Pouvoir sur scènes*. Paris : A. Balland.

Baudrillard, Jean. (1986). *La société de consommation, ses mythes, ses structures*. Gallimard, Coll. Folio essais.

Bidaud, A.-M. (1994). *Hollywood et le rêve américain : Cinéma et idéologie aux États-Unis*. Paris : Masson.

Biskind, P. (2002). *Le Nouvel Hollywood : Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg - la révolution d'une génération*. Paris : Le Cherche midi.

Burnham, J. (1947). *L'Ère des organisateurs*. Paris : Calmann-Lévy.

Bogdanoff, I. et G. (1976). *La science-fiction*. Paris : P. Seghers, Coll. « Clefs ».

Bozzetto, R. (2007). *La science-fiction*. Paris : Armand Colin, Coll : 128.

Campbell, J. (1978). *Le héros aux mille et un visages*. Paris : Robert Laffont.

- Chion, M. (2008). *Les films de science-fiction*. Paris, Coll : Cahiers du cinéma Essais.
- Dispa, M.-F. (1976). *Héros de la science-fiction*. Coll : Univers des sciences humaines 4, Bruxelles De Boeck-Wesmael.
- Djoumi, R. (2005). *George Lucas : l'homme derrière le mythe*. Paris : Absolum.
- Dôle, R. (1996). *Le cauchemar américain, essai sur les vestiges du puritanisme dans la mentalité américaine actuelle*. Montréal : VLB éditeur.
- Dufour, E. (2011). *Le cinéma de science-fiction : histoire et philosophie*. Paris : Armand Colin.
- Friedrich, C. J. (1965). *Totalitarian dictatorship and autocracy*. New York : Praeger.
- Fontaine, F. (1996). *La science-fiction*. Toulouse Milan, Coll. Essentiels Milan.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir, naissance de la prison*. Paris : Gallimard, Coll. Bibliothèque des histoires.
- Galbraith, J. K. (1980). *Le Nouvel État industriel : essai sur le système économique américain*. Paris : Gallimard.
- Gauthier, B. (1995). *Histoire du cinéma américain*. Paris : Hachette, Coll. Fondamentaux.
- Gyger, P. ; Gianni, H. (2002). *De beaux lendemains ? Histoire, société et politique dans la science-fiction*. Lausanne : Éditions Antipodes, Coll. Médias et histoire.
- Hayek, von F. (2002). *La Route de la Servitude*. Paris : Presses universitaires de France, 2002.
- Hearn, M. (2005). *Le cinéma de George Lucas*. Paris : Editions de La Martinière.
- Himy, A. (1987). *Le puritanisme*. Paris : Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je ?
- Hougron, A. (2000). *Science-fiction et société*. Paris : Coll. Sociologie d'aujourd'hui, Presses universitaires de France.

- Hottois, G. (2000). *Philosophie et Science-Fiction*. Paris : Coll. Annales de l'Institut de philosophie et de sciences morales, J. Vrin.
- Jung, C. G. (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris : Pont Royal.
- Longworth, K. (2012). *George Lucas*. Cahiers du cinéma, Coll. Maîtres du cinéma.
- Lorétan, F. (2002). Les idées anthropologiques de quelques films post-apocalyptiques ou apparentable ? Dans P. J. Gyger et H. Gianni. *De beaux lendemains ? Histoire, société et politique dans la science-fiction*. Lausanne : Éditions Antipodes, Coll. Médias et histoire.
- Louichon, B. ; Roger, J. (2002). *L'auteur, entre biographie et mythographie*. Presses Université de Bordeaux.
- Marco, C. (2012). *Pour une dialectique de la surveillance dans THX 1138 de George Lucas*. Master 1 recherche, Paris III Sorbonne-Nouvelle.
- Marcuse, H. (1971). *L'homme unidimensionnel, essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*. Paris : Éditions de Minuit.
- Mattelart, A. ; Mattelart, M. (1995). *Histoire des théories de la communication*. Paris : La Découverte.
- Montesquieu. (1980). *De l'esprit des lois*. Paris : Flammarion, Coll. Garnier Flammarion / Philosophie
- Platon. (1966). *La République*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Polin, C. (1982). *Le totalitarisme*. Paris : Presses universitaires de France, Coll. Que sais-je ?
- Ruaud, A.-F. ; Colson, R. (2008). *Science-fiction : les frontières de la modernité*. Paris : Mnemos.
- Schatz, T. (1976). *Old Hollywood/New Hollywood, Ritual, Art and Industry*. Revision of thesis (Ph.D.), University of Iowa, Coll. Studies in cinema no. 15.
- Ségur, P. (1996). *Le politique*. Paris : Ellipses.
- Stover, L. E. (1972). *La science-fiction américaine, essai d'anthropologie culturelle*. Paris : Aubier-Montaigne, Coll. U.S.A.

- Tawney, R. H. (1938). *Religion and the Rise of Capitalism*. Pelican Books.
- Thaon, M. (1986). *Science-fiction et psychanalyse l'imaginaire social de la S.F.* Paris : Dunod.
- Torres, S. (2004). *Les temps recomposés du film de science-fiction*. Paris : L'Harmattan, Québec : Presses de l'Université Laval.
- Vaillancourt, C. (2012). *Hollywood et la politique*. Montréal : Éditions Écosociété.
- Vattel, E. (1916). *Le Droit des gens*. Washington : Carnegie Institution of Washington
- Vogler, C. (2009). *Le guide du scénariste : la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*. Paris : Dixit editions.
- Voyé, L. (1990). De l'utopie, aujourd'hui. *Recherches sociologiques*, vol. 21, n°1, 1990, p. 3.
- Wiener, N. (1962). *Cybernétique et Société*. Paris : Union générale d'éditions.

Documents audiovisuels

- Arnold, J. (1957). *L'homme qui rétrécit*. Universal International Pictures.
- Beebe, F. ; Goodkind, A. (1939). *Tragédie sur Saturne, chapitre deux de Buck Rogers*. Universal Pictures.
- Fleischer, R. (1973). *Soleil vert*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kubrick, S. (1968). *2001 l'Odyssée de l'espace*. Metro-Goldwyn-Mayer, Stanley Kubrick Productions.
- Leva, Gary. (2004). *L'héritage des réalisateurs : les débuts de American Zoetrope*. Warner Bros.
- Leva, G. (2004). *Artifact from the Future : The Making of THX 1138*. Warner Bros.
- Lipsett, A. (1964). *21-87*. National Film Board of Canada.

- Lucas, G. (1965). *Look at Life*. Californie : University of Southern California.
- Lucas, G. (1966). *Freiheit*. Californie : University of Southern California.
- Lucas, G. (1967). *Labyrinth THX 1138 4EB*. Californie : University of Southern California.
- Lucas, G. (1971). *Bald : the making of THX 1138*. Warner Bros.
- Lucas, G. (1973). *American Graffiti*. Californie : American Zoetrope.
- Lucas, G. (1977). *Star Wars, Episode IV : Un nouvel espoir*. Lucasfilm, Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Lang, F. (1927). *Metropolis*. Universum Film.
- Paley, J. ; Price, L. (1993). *American Masters, George Lucas: Heroes, Myths and Magic*. Saison 7, Episode 2.
- Schaffner, F. J. (1968). *La planète des singes*. APJAC Productions, Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Trumbull, D. (1972). *Silent Running*. Universal Pictures, Trumbull/Gruskoff Productions.
- Youtube.com. (2009, 9 octobre). *THX 1138 : Comparison between Original version and Director's Cut*. [Vidéo]. Récupéré de <http://www.youtube.com/watch?v=kIfTT8EGj3A>

Sites Web

- CNN Money. 2013. *Fortune 500* (2012). Récupéré le 3 septembre 2013 de <http://money.cnn.com/magazines/fortune/fortune500/2012/snapshots/2190.html>
- IMDb. 1990-2013. *THX 1138 (1971)*. Récupéré le 13 janvier 2013 de <http://www.imdb.fr/title/tt0066434/>
- Lucas Online. 2013. *Filmography*. Récupéré le 13 mai 2011 de <http://www.lucasfilm.com/films/other/thx1138.html>

Movie-Censorship. [s. d.]. *THX 1138 : Comparison between Original version and Director's Cut*. Récupéré le 4 avril 2013 de
<http://www.moviecensorship.com/report.php?ID=541751>

THX-1138.ORG. 1997-2006. Récupéré le 23 juillet 2012 de
<http://www.thx-1138.org>

Youtube. 2013. *Analyse de séquence : "THX 1138" de George Lucas*. Récupéré le 23 octobre 2013 de
<http://www.youtube.com/watch?v=7YPx4ecoWTM>

Autres références

Bova, B. (1978). *THX 1138*. Warner Books.

Huxley, A. (1931). *Le meilleur des mondes*. Pocket, Coll. : S-F.

Mallory, M. ; Vitale, T. (2012). *L'univers de la science-fiction et au delà : la SF par la chaîne Syfy*. New York : Rizzoli.

More, T. (2003). *L'Utopie*. Paris : E. J. L., Coll. Libro 317.

Orwell, G. (1949). *1984*. Paris : Folio, Éditions Gallimard.

Russel, J. ; Cohn, R. (2012). *THX 1138*. Book on Demand Ltd.

Sadoul, J. (1984). *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1984)*. Paris : Robert Lafont.